

# الرواية التاريخية

بين الحوارية والمونولوجية



الدكتورة

رزان محمود إبراهيم

دار جرير  
للنشر والتوزيع



www.darjareer.com





الرَّوَايَةُ التَّارِيخِيَّةُ  
بَيْنَ الْحَوَارِيَّةِ وَالْمَوْتُولُوجِيَّةِ

## الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية

د. رزان محمود إبراهيم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية ( 2011/12/ 4308 )

رقم التصنيف: 813.9

الواصفات: // الروايات العربية // القصص العربية // النقد الأدبي // العصر

الطبعة الأولى 1433هـ - 2012 م

حقوق الطبع محفوظة للناسخ

All rights reserved

**دار جرير**  
للنشر والتوزيع

عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4651650 - فاكس: 962 6 4643105

ص.ب.: 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: info@darjareer.com

ردمك 1 - 255 - 38 - 9957 - ISBN 978

---

جميع حقوق الملكية الفكرية محفوظة لدار جرير للنشر والتوزيع  
عمّان - الأردن ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تضخيد  
الكتاب كاملاً أو مجزأً أو تسجيله على أي وسيلة كاسيت أو إدخاله على  
الكمبيوتر أو برمجته على أسطوانات مدمجة إلا بموافقة الناشر خطياً.

---

# الرَّوَايَةُ التَّارِيخِيَّةُ

## بَيْنَ الْحَوَارِيَّةِ وَالْمُونُولُوجِيَّةِ

الدكتورة

رزان محمود إبراهيم

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)

الطبعة الأولى

1433هـ - 2012م

دار جدير  
للنشر والتوزيع





## إهداء

لَمْ أَكُنْ لِأَتَخَطَّى قَابَ قَوْسَيْنِ إِلَّا بِاحْتِفَائِي بِكَلِمَاتِكَ؛  
وَهَلْ أَنْسَى أَبَدَ الْعُمُرِ أَنَّكَ أَنْتَ؟  
"لَمْ تَزَلْ مَحْمُودًا" مِنْذُ أَوَيْتَنِي إِلَى حَرْفِكَ...  
أَبَتِ، لَكَ الْمُنْتَهَى إِذْ كُنْتَ الْمُبْتَدَأَ...

رزان





## المحتويات

9	تقديم بقلم الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر
19	المقدمة

### القسم الأول: مهاد نظري

25	أولاً: اللغتان الحوارية والمونولوجية
35	ثانياً: الرواية التاريخية: بين الحقيقي والمتخيل

### القسم الثاني: قراءات تطبيقية

49	أولاً: رواية ( البيت الأندلسي ) لواسيني الأعرج
49	تمهيد
52	مفهوم الاستدماج
61	الحرب والتباس الهوية
72	الانشغال بالتحفيز الواقعي
75	الروائي وشخصياته
84	الخلاصة والنتائج
89	ثانياً: رواية ( النبطي ) ليوسف زيدان
92	الإطار التاريخي المعرفي
96	صورة المسلمين
102	صورة اليهود
104	الأنوثة والذكورة

التناسخ	110
الوصف	112
العنوان	115
الخلاصة والنتائج	124
ثالثاً: رواية (إنيس حببية روجي) لإيزابيل إيليندي	129
أسس الدراسة ومنطلقاتها	130
الهوية الدينية والقومية	133
المستعمر والمستعمر / حالة طباقية	138
السيد والتابع / الرجل والمرأة	146
الخلاصة والنتائج	156
الخاتمة	159
المصادر والمراجع	161

## التقديم

بقلم الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر

(1)

يقف متلقي الرواية في عصرنا هذا على أرضٍ غيرٍ مستقرة؛ فقد اختلف تصوُّره في ذهن الروائيِّ والنَّاقِد، وأصبح يُعتمد عليه بوصفه ركناً أساسياً في بنية الرواية؛ غيرَ ممازج لها ولا هو مُزابل. ولعلَّ الذي فرضَ طبيعةَ هذه التقديمة أمرانِ كلاهما حدّد وضع المتلقي للرواية في العقدين الأخيرين تقريباً، وهما: انسرابُ الروائيِّ في نفقِ الاكثاء على المعرفة، وتأسيسُ وعيه التقديّ على تراكمٍ فذٍّ أسست له نظريةُ التلقي في أصولها المتعددة.

لم تعد الرواية عملاً أدبياً حكاياتاً يُدهشُ القارئُ المستقبلُ بالعمقِ الإنسانيِّ وحده، أو تثيرُهُ مواقفُ شخوصها وحراكتهم وتفاعلاتهم؛ وانصرفَتْ عن محاكاة الواقع أو وصفه أو كشفِ ضيويه واختلالاته حسب، وانسلخت من حمأة الركونِ إلى سردِ الوقائع التاريخية - وكلّ حدثٍ هو تاريخ في غاية الأمر - وامتدّت بلغتها إلى كثافة اللغة الشعرية حتّى أصبحت اللغة - أحياناً - مطلباً في ذاتها. ودخلت الرواية منذ زمنٍ مساراً مختلفاً امتزج فيه الأدبيُّ بالمعرفي، والواقعيُّ بالخيالي، والرأهنُ بالتاريخي، وتطاولت على التوثيقيِّ التحقيقيِّ حتّى امتلكت ناصيته، وبلغ بها الأمرُ أن وظفت السينمائيَّ والتصويريَّ والصحفيَّ، وتوفّرت على قدرٍ من تقنيات الطباعة والإخراجِ

والتصميم، ما جعلها عملاً مُعَقَّداً: لا يتخلّى عن الحكائيّة في جانب، ويستفيد من سائر فنون الإبداع من الجانب الآخر. وإذا دَقَّقنا قليلاً، فسنجد الأمر متعلّقاً بالرغبة في الإدهاش أولاً، ومناقشة الواقع والتاريخ بالحفر العميق فيهما ثانياً، وتطوّر النظرة إلى المتلقّي بوصفه شريكاً أساسياً في العمل الأدبي ثالثاً، وليس آخرًا مسار متراكم من تطوّر تقنيّات الكتابة الروائيّة بعد مرحلة ممتدّة من التجريب أسست لوعي نقديّ منهجيّ أصيل.

## (2)

ولعلّ التركيز في الدّراسة التي تقدّم لها مُنصبٌ على الرواية التاريخيّة، ولسنا هنا في صدد سرد التاريخ أدباً كما اجترح جورجي زيدان، مع أنّه كان يُجري تغييراتٍ على القصة التاريخيّة، ويُضيف عناصرَ متخيّلة إليها؛ لكننا أمام رواية تستحضر التاريخ وتقوم على وقائع سردها الكتبُ والوثائق، وبعضها كان حقيقياً وردّ في مصادر قليلة أو غير مُعتمدة، وبعضها رُوي بروايات متعدّدة يبلغُ تعدّدها درجة التناقض، وهي في الآن نفسه لا تقصّ التاريخ بحسب وجهة النظر التي سادت على مدار زمنيّ ممتدّ، بل تحلّل وتفكّك وتناقش وتتخذ موقفاً - أو مواقف - تُعارضُ السائد، ولهذا واجه هذا النمط من الروايات انتقاداتٍ جارفةً أحياناً، وأثار ردود فعلٍ عنيفةً.

وأهمّ عناصر هذا النمط من الرواية هو الإيهام؛ إذ يعمد الروائي إلى أساليب متعدّدة لإيهام القارئ بأن ما في الرواية حقيقيّ تماماً، وموثوق لا حاجة إلى الجدل فيه، ويتخذ الإيهام مدخلاً للسرد ولهذا فهو عنصرٌ أساسي في بنية الرواية وبنائها؛ ومن ذلك اتّخاذ الحواشي والهوامش الوثوقيّة، وإيراد صور ورُسومات، والإشارة إلى بعض الشخصيات التي وردت في روايات أخرى باعتبارها حقيقيّة - رواية تبني على أخرى مبنية على معلومات تاريخيّة.

وثاني أهمّ عناصرها يكمن في لغتها التي تسعى إلى تعدّد الأصوات؛ فاللغة تبدو

في أكثرها لغةً جوارية لا مُونولوجية، ولعلّ هذا كان تجسيدا للرجية في الإيهام من جانب: إيهام المتلقي بأن السارد غير متسلطٍ عليمٍ مُحْكَمٍ يفرضُ على شخصٍ روايته أفكاره، ويحملُ لغتهم لغته وأسلوبه؛ وتحقيقاً لمبدأ التعددية والديمقراطية واختلاف الآراء وجهات النظر من الجانب الآخر. وإذا كانت الرواية في نشأتها معتمدة على هذا المبدأ الأخير، فنشأت في مجتمعات تؤمن بالفرد، وبالتعددية، وباحترام الاختلاف، فإن ميل الروائيين (الجُدد) إلى مثل ذلك قد لا يكون متحققاً في رواياتهم.

وثالث أهم عناصرها أنها تناقشُ مراحل تاريخية بعينها، وتقصدُ إلى إثارة الشك حول معرفة هي إلى حد كبير مُعد مسّلة. ولعلّ هذا يمثل الجانب الفكري المعرفي فيها؛ وإذا دققنا النظر فإن التحليل والربط يقودان إلى فهم ما للكاتب نفسه، واستخلاص مواقفه الخاصة من أحداثٍ وشخصياتٍ وأفكارٍ سادت في تلك المراحل التاريخية. الحمولة المعرفية خاصة بالروائي، والمواقف التي يقود شخصياته أحياناً للتعبير عنها واتخاذها هي مواقفه، ولا يمكن هنا الفصل بين الروائي وتلك الحمولة المعرفية، ولا بينه وبين الخلاصات الفكرية التي ينحاز إليها. ويبلغ بعض هذه الروايات درجة من الانقلاب على قيم راسخة، ومناقضة مفاهيم متصلة بثبات وتبوت على مدار زمني طويل، بل إن بعضها يتعارض إطلاقاً مع كثير مما هو ثابت، ويبني على هَواشٍ في التاريخ لا صدقية لها.

ولعلّ من أهم عناصر هذا النمط من الروايات اعتماد اللغة الشعرية لغةً للسرد في مقاطع كثيرة منها، وهي حيلة أخرى من الحيل التي لجأ إليها الروائيون (الجُدد) لاستلاب القارئ، بحيث يقف مندهشاً أمامها، والجمالي أبداً هو مدخلٌ لغيره؛ أي إله يؤدي وظيفتين في آنٍ معاً: وظيفة الاستلاب بالإدهاش، ووظيفة تمرير الحمولة المعرفية وتسويق الفكري. وإذا كانت جماليات اللغة غير مقصورة على الشعر وحده من حيث كان الأدب، بل لا يكون الأدب أدباً بغيرها، فإن وجه الخطورة كامنٌ في توظيف الجمالي بغية تمرير الفكري.

(3)

ولكن، كيف للروائي أن يُعيد صياغة التاريخي في الرواية؟ وهل من حقّه أن يفعل، أو أن التاريخي يظلّ عمل المؤرخ وحده؟

يلوم كثير من المؤرخين والأكاديميين على معالجة النصوص الشعرية بوصفها وثائق تاريخية؛ بحجة أن الشاعر عادة ما يتأثر بالحدث أو بعض متعلقاته، أو يميل لبعض الأطراف المشاركة في فعله أو المنفعله به. غير أن المسألة مع الرواية التاريخية تأخذ منحى آخر؛ فهي لا تقرأ الحدث التاريخي إبان وقوعه، وإنما تقرؤه بعد مدة طويلة من الزمان، وهي لا تسرده بوصفه الذي ورد عليه في المصادر، وإنما تُعيد صياغته وفق رؤية خاصة قائمة على بحثٍ حفرّي أحياناً في المصادر والوثائق، وتوظّف مناهج متعددة في قراءته واستخلاص نتائج منه، وهكذا تصبح الرواية التاريخية مضادةً لرواية التاريخ والمؤرخ أحياناً. ولسنا في صدد مناقشة أيّ الروائيتين أصح؟ ومَن نأخذ التاريخ: من الأدباء، أو من المؤرخين؟ فهذه قضية ما زالت قيد مناقشة حقيقية جادة أدت ببعض النقّاد إلى التطرّف بتوكيد ما يرويه الأدباء، لا سيما المهمّشون منهم، بحجة أن التاريخ لا يكتبه إلا الأقوياء، ولا يروى إلا مُحملاً برؤية المركز.

قدّم فولفغانغ إيزر في كتابه (الخيالي والتخييلي) رؤية جديدة لعلاقة الواقع بالخيال. وتقوم رؤيته على أن الرابط بين الواقعي والخيالي هو ثالث الأركان: التخييلي. إن الواقع مرجعيّاته المتعددة - مع أن الواقع من أعمق المفاهيم في تعريفها؛ لأنه رؤية ما محصورةٌ بعددٍ بالمعنيين - لا يمكن أن يدخل في العمل الأدبي إلا عبر مروره بخطوات ثلاث هي:

1. الاختيار (الانتقاء)؛ فالروائي - وكذلك الشاعر والقصص وصانع الدراما - لا يمكن له أن يسجّل الواقع تسجيلاً حرفياً، ولأخرج هذا عن حدّ القدرة على الإحاطة به بتفاصيله الصغيرة، ولهذا فإنه يلجأ إلى الاختيار منه، فينتقي عناصر أساسية مهمة منه تمثل لحظات فارقة مختلفة لها تأثيرها ووهجها؛ وأحياناً تكون عمّا لا يمكن تجاهزه

أو تختبئه بسبب جوهريته في الحدث التاريخي. ومن هنا فإن فترات زمنية كاملة تُحذف وتُخطئ بما فيها من أحداث وشخصيات وتفاصيل؛ وهذا في ذاته خللٌ خللٌ للواقع الذي هو سياقُ الحدث، أو إطارُ الحدث التاريخي.

2. التغيير (التعديل)؛ فالأحداث التي انتُخبت ونُحيت سياقاتها لا يمكنُ لها أن تبدو متسقةً منسجمةً في البنية الحكائية للرواية، إلا إذا أُدخِلت في سياقاتٍ جديدةٍ تجعلها تبدو متصلةً منسجمةً. ومن هنا يعملُ الروائيُّ على تغييرِ ما، عميقٍ أو سطحيٍّ، قليلٍ أو كثيرٍ، في تلك الأحداث، ويُضيفُ إليها سياقاتٍ وأحداثاً جديدةً متخيَّلةً حتى تكونُ قابلةً للخطوة التالية.

3. التركيب؛ ويمثلُ الخطوة الأساسية في العمل الروائي بعد المرور بالخطوتين المتقدمتين. ودرجةُ التعقيد هنا بالغةُ الخطورة لأن المسألة متعلقةٌ أيضاً بجانب آخر هو التنظيم الزمني، والتخطيط العام للرواية، فضلاً عن ترسيم ملامح خطوط التطور لكل شخصية. والملاحظُ في الرواية التاريخية أنها تعتمدُ للتخلص من هذا التعقيد مبدأً أساسياً فيها هو تساوق رحلتين: رحلة في المكان تقومُ بها الشخصية الرئيسية، ورحلة في الدُهن مُصاحبة؛ هكذا تكونُ الحركة في المكان مصحوبةً بحركة في الأفكار والمشاعر والقيم والتوجهات والمبادئ والمفاهيم، بل مسوَّغةٌ لها أيضاً لما يعرفهُ الجميعُ من أنَّ السَّفَر موداهُ تغير في النمط الحياتي؛ أي تغير في الذهنية والشخصية بكل ما تمثلان وتكتزان من عناوين.

إن اجتماع هذه الخطوات الثلاث موداهُ امتزاج الواقعي بالخياالي؛ هكذا يفقد الواقعي بعض خصائصه وعناصره ليكتسب شيئاً من الخياالي، ويُدمجُ معه الخياالي الذي يكتسب شيئاً من الواقعي، في صعيد واحد، والذي مكن من تحقيق ذلك هو التخييلي، وهو هنا مفارق من حيث القيمة والفعل والغاية لمصطلح (التخييل) في الفلسفة الإغريقية لدى أفلاطون وأرسطو.

من هنا نجدُ في الرواية التاريخية شخصيات حقيقية وأخرى متخيَّلة، وأحداثاً

حقيقتي تمثل وقائع وأخرى مُصطنعة، وأزمة وتواريخ حقيقتي وأخرى مُجتَلبة؛ فإذا اتقن الروائي حيلته بالإيهام والحوامش والحواسي والوثائق وقف القارئ أمام مزيج لا خليط؛ أي إنه يفقد القدرة على الفصل بين الواقعي والخيالي، إلا حين يشتغل في عمل مُضاد معاكس في الوجهة والغاية لما قام به الروائي، وهنا تكون وظيفة المتلقي أعمق وأعمق وأحوج إلى امتداد معرفي مقابل لما بنى عليه الروائي. وإذا كانت هذه وظيفة المتلقي، فكيف هي وظيفة الناقد إذن؟

#### (4)

قدّمنا أن التراكم المعرفي الممتد منذ انفجار الثورة المعرفية في آخر أربعة عقود، إلى وقتنا هذا، قد صاحبه تراكم في الوعي التقليدي من جهة، وتطور في صورة القارئ ومفهومه ودوره ومنزله من جهة ثانية، وتساعد متنام في تقنيات الكتابة الروائية وتقنيات تصميمها وإخراجها وطابعها. وقد أدى هذا كله إلى تشابك حقيقي وتعقيد منهجي في كتابة الرواية ونقدّها.

وإذا قرنا إلى هذا تطورا ملحوظا في حدة النقاش المعمق في القضية الاجتماعية التي تمس وجود الإنسان في جوهره، وتجمّد: محاولة حقيقتي للرقّي به قيمة كبرى بعيدا عن أشكال التمييز العنصري كلها: العرقية والجنسية والدينية والطائفية والمذهبية، ومسعى لرفع الظلم والاضطهاد عن الفئات المهمشة؛ فإن لنا أن نتنبه على عنصر جديد من عناصر التعقيد في الكتابة الروائية - بوصف الرواية أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تمثيل الحراك الإنساني الاجتماعي - وفي تلقّي الرواية وفي نقدّها أيضا، بل الناقد في أصل عمله مُتلقّ وإعّزّ أولاً. ولنا أن نصوغ قولاً عبد القاهر الجرجاني الجميلة هنا بهذه الصورة: إن كلّ كدّ في الإبداع يجب أن يقابله كدّ في التلقي والتقد، وقول الجاحظ قبله: "والمفهم لكّ والمتفهم عنك شريكان في الفضل".

وإذا كان تلقّي هذا النمط من الكتابة الروائية معقداً مُحتاجاً إلى كلّ ما تقدّم،



فإن نقده - بالضرورة - محتاج إلى جهدٍ لعله يفوق عمل الروائي نفسه بمرات؛ ذلك لأن الناقد في هذا النمط سيعمل على تفكيك كثير من الحيل الفنية التي لجأ إليها الروائي، وكشفها بل كشف أهدافها ووظائفها وغاياتها، وهو مضطر - لا محالة - إلى مراجعة الوقائع التاريخية حفرًا بالرجوع إلى المصادر والوثائق والمراجع الأكاديمية المتخصصة من أكاديميين وكُتُب، فضلاً عن تحديد الخيالي في الرواية وفصله - ما استطاع - عن الوقائع، والتنبه على وظيفته، وربط هذا كله بالتحليل بغية الكشف عن مقاصد الروائي وغاياته، وعليه أن يتفطن للمحمولات الفكرية التي يتوسل الروائي بالجماليات من لغة وغيرها لإخفائها وتعميرها؛ وإضافة إلى ذلك كله ينبغي له أن يستكشف بناء الرواية، وتشكيلها، وتقاطعات الشخصيات ورمزياتها ورمزية الأسماء، ومواطن التناقض في السرد، والاختلالات فيه، ...

لكن هذا وحده غير كافٍ؛ إذ إن الكتابة النقدية يجب أن تعتمد نقطة للانطلاق: من أين أبدا الكتابة؟ ثم إن كثيراً من الكتابات التي يُزعم أنها نقدية خلّو من كل ما يمت لهذه الصفة بصلة؛ لأنها لا تعتمد منهجاً محدداً مرسومًا منذ البدء مؤطراً، ومن هنا فإن لزماً على الناقد الرصين أن يبين منهجه ويوطر رؤيته النظرية، ثم يطبقهما على الرواية.

## (5)

أخلص من هذه المقدمة إلى الكلام على جهد الباحث؛ الزميلة العزيزة الدكتورة رزان إبراهيم.

قدمت الباحثة خلاصة جهلها الذؤوب في نقد الرواية التاريخية في هذه الدراسة، وهو جهد حقيق بكل تقدير علمي. ومن الجدير هنا التنبه عن أنها من الباحثات المتخصصة - على مدار دراستها وبحشها العلمي - بالرواية، فكانت دراساتها ل (أعمال سلوى بكر الروائية) باكورة بحوثها (رسالة الماجستير)، ثم

خصّصت بحثها في مرحلة الدكتوراه للدراسة (خطاب النهضة والتقدّم في الرواية العربية)، ولها بحوث علمية أخرى متعدّدة في دراسة روايات بأعيانها.

ولعلّ قارئ هذه الدراسة سيجد الباحثة قد ركّزت على الرواية التاريخية متخذة ثلاثة نماذج للتطبيق، وهي: (البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج، و(النبطي) ليوسف زيدان، و(انيس حبيبة رويحي) لإيزابيل إلليندي. غير أنّها لم تكتفِ بذلك؛ إلّا طبّقت على الروايات الثلاث رؤية نقدية واحدة، فسعت فيها إلى استكشاف لغزها بين الحوارية والمنولوجية.

أشدّ عابدين هذه الدراسة ظهوراً أنّ الباحثة لم تُفِغِلْ التّظنير، لكنّها لم تكتفِ به وحده، إلّا أصبّحت للدراسة هذه الروايات بأن عرضت في التمهيد للرواية التاريخية، والتاريخي والأدبي، وكانت توصّل لمنهجها النقديّ بأن اعتمدت رؤية باختين (الحوارية)، ودأبت توثّق ما تعتمد عليه في هذا السياق من مصادر ومراجع مناسبة الفضل لأصحابه، ومناقشة محلّلة غير محصورة بالتّقل. واستقرّ هذا كلّ بلغة علمية واضحة رصينة ثجانب الهدر والغموض والتعقيد والمبالغة، بل تقصّد قصداً وسطاً مباشراً إلى الفكرة.

وأضيف إلى هذا أنّ الباحثة خلصت إلى نتائج كانت تلخص بها رحلتها الشاقّة مع كلّ رواية، وقد كنتُ شاهداً على كثير من التّقاشات، والبحث والتّقيب، والقلق الحميد الذي أغرقت الباحثة بسببه في متابعة النصوص وملاحقة تفاصيل من متعلّقاتها، بحيث يمكن القول: إنّها قد حفرت عميقاً في كلّ نصّ منها، ولاحت بها دؤوب الجاهنين: الأدبي الروائي الفنّي، والمعرفي الفكري، فيها ملاحقة دقيقة تفصيلية، أدت في غاية الأمر إلى الخروج بنتائج ملموسة حقيقية فيما يتّصل بالرواية التاريخية عامّة، وبالروايات الثلاث خاصّة، فضلاً عن نتائج تتّصل بالروائيين أنفسهم: أيّهم برزت الحوارية عنده، وأيّهم غابت عن روايته مع كلّ ما توسّله من حيل وأساليب للإيهام؟

وبالنظر إلى إقبال شريحة من الروائيين العرب على هذا النمط من الكتابة الروائية، وعودتهم إلى التاريخ لإعادة النظر في (مسلماته) ومناقشة كثير من قضاياها، في عصرنا هذا، بما لعله يمثل توجُّهاً نحو إعادة قراءة التاريخ العربي تحت وطأة حالة التخلف التي تورط فيها العرب منذ عدة قرون، فإن هذه الدراسة تكتسب قيمةً كبرى، وثمناً بأنها مواكبة لتوجهات ملموسة لدى الروائيين من جهة، ولدى القراء من جهة أخرى؛ أي إنها دراسة مُعاصرة من سائر جوانبها: زمن إنتاج النصوص المختارة للتطبيق، والمنهج النقدي المتبع، وحالة التوجُّه العام لدى الكتاب والقراء، والقضايا والمواقف التي تتضمنها النصوص، والحيل الفنية المتبعة فيها للإيهام.

وأختم بالقول: لقد أبدعت الزميلة العزيزة حقاً في ما أنجزته من دراسات نقدية في هذا الكتاب. وأنا أخلص دُعائي لها بالتوفيق والسداد الدائمين، وبالألق المُثْصِل، وللقارئ بنيل ما يرجو من فائدة.

خالد عبد الرؤوف الجبر

عمّان.

في الحادي والعشرين من شهر أيلول

سنة ألفين وإحدى عشرة



## المقدمة

إذا كنا نتعامل مع الرواية باعتبارها شكلاً ثقافياً يستظهر بلغة فنية خاصة، فإن اختيار تلك العلاقة الجدلية بين الحوارية والمنولوجية عنواناً لهذا الكتاب يأتي وفقاً لما تؤمن به الدراسة؛ ذلك لأن الروائي يعمل وسط عالم ممزق بين القوى والتطلعات، ويفقدو أمراً مؤكداً أنه لن يصور العالم كما هو، وإنما سيعيد إنتاجه وترتيبه وفقاً لما يؤمن به. وعلينا، نحنُ النقاد، تقع مهمة الكشف عن كيفية تشكل المادة السردية، والبحث في عناصر البناء الفني، مما يكشفُ - إلى حد كبير - عن رؤية الكاتب الذي لم يعد ميتاً وفقاً لهذا المنظور؛ فالروائي قادر على توصيل رسالة فكرية تأثيرية غير منفصلة عن سياق اجتماعي ثقافي تاريخي معين، وهو بدون أدنى شك يجسد خطاباً ما في عمله الروائي، هو نتاج تفاعل وعيه ومرجعياته الفكرية مع أسئلة الواقع وحركة الحياة. وبوصفه خطاباً، فإنه يتأسس على علاقة تفاعلية تربط المؤلف بالقارئ، وبسياق اجتماعي ثقافي محيط بالخطاب، وبالوسيط اللغوي الناقل للرسالة.

وتأتي هذه الدراسة محاولة لتوظيف نهج نظري أسس له باختين، في تحليل نصوص روائية تاريخية، بما يقتضي إخضاع الرواية لشروط الأساليب الفنية التي تميز الجنس الروائي الأدبي عن غيره من الأساليب اللغوية، ومن ثم محاولة استنتاج ما تشي به أساليب وأشكال بعينها عن مفاهيم وأفكار غير معلنة للروائي. وهكذا، لن يكون الحكم على شخصيات بعينها بأنها

مسطحة أو نامية- على سبيل المثال- بمعزل عن رؤية إيديولوجية معينة؛ فمن الواضح أننا لن نعزل النصوص قيد الدراسة عن تفاعلاتها الواقعية البشرية، ويبقى أساسياً التعامل معها بوصفها نصوصاً أدبية وجمالية، وكلُّ منها في الوقت نفسه يمثل حادثة ثقافية، تلعب القيم الجمالية أدواراً خطيرة فيها، من حيث هي أقنعة تختبئ وراءها أنساق معينة، وتتوسل بها لعملها الذي ينتظر من الدارسين تعريضها للنقد<sup>(1)</sup>.

ومع أن كاتبة هذه السطور على دراية بأن كثيراً من الروايات ذات بنية سطحية ديا لوجية، فإنها تعي كذلك أن تلك البنية الديا لوجية تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي. ولعلّ السؤال الأساسي الذي سيتصدر هذه الدراسة عبر مقارنتها للنصوص الروائية الثلاثة هو: ما الوسائل التي يمكن لرواية تتخذ في ظاهرها شكلاً ديا لوجياً أن تعتمد عليها، ويكون لزاماً على الناقد أن يكشفها؟ وهو سؤال تأمل هذه الدراسة أن تكون في نهاية المطاف قد أجابت عنه.

أمّا النصوص التي تتناولها هذه الدراسة بالتحليل النقدي المنهجي، المبني على حوارية باختين تأسيساً، فهي ثلاث روايات جمعت إلى كونها تاريخية سمات متقاربة؛ فهي تعتمد على المعرفة اعتماداً واضحاً، وتستند إلى مناطق في التاريخ دون أن تستمد مادتها من تلك المناطق بإعادة إنتاجه وفق رؤية المؤرخين؛ إنما تعيد تشكيل الواقعة التاريخية تشكيلاً جديداً، وتبحث فيها عن المسكوت عنه، كاشفة عن عمق حقيقي في توظيف الفكري في الأدبي، والانهيار في غاية الأمر للأدبي الجمالي بعيداً عن السرد التاريخي.

(1) الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، 200، ص 52.

المعرفي الجاف. وهذه النصوص هي: رواية التَّبْطِيّ للكاتب يوسف زيدان، ورواية البيت الأندلسي للكاتب واسيني الأعرج، ورواية أنيس حبيبة روجي للكاتبة إيزابيل إليلندي.

وتؤمل الباحثة أن تكون قد حققت بهذه الدراسة خدمة لحركة النقد العربي في التنظير والتطبيق، وأسهمت إسهامًا رصينًا في تطبيق بعض الرؤى النقدية منهجيًا على النصوص الروائية، وآخر دعواها أن الحمد لله أولاً وآخرًا...

د. رزان محمود إبراهيم





## القسم الأول

### مهاد نظري



## اللغتان الحوارية والمونولوجية

إذا كانت الرواية عموماً مدفوعة - بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي - إلى تنوع أبطالها، فإن الروايات التي تتناولها هذه الدراسة ضمت إليها عدداً كبيراً من الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية والدينية، وهو الاختلاف الذي فرضه عليها تنقل الأحداث فيها بين أكثر من موقع جغرافي، إضافة إلى ذلك التنوع الديني الذي حفلت به هذه الروايات، بدءاً من أرض الأنباط في النبطي، مروراً بالبيت الأندلسي، وصولاً إلى إنيس حبيبة روجي؛ فالتعارض والاختلاف شرط أساسي للرواية، وبغيابه لا يمكن أن يتحقق أي شكل من أشكال الحكاية.

قد يفرض الاعتراف بالتعددية الفكرية اعترافاً آخر بالتعددية الأسلوبية، وهو ما ينجم عنه تعارض مع القول بوجود أسلوب خاص ذي وحدة منسجمة، تعبر عن فردية أسلوبية؛ ذلك أن كل شخصية روائية تتميز بالضرورة بأسلوب خاص يعكس نمط تفكيرها، لكن هذا لا يلغي - حسب باختين - إمكانية الوقوع في نهاية الأمر على نظام متناسق يخضع لوحدية أسلوبية عليا تغطي على مجموع العمل ولا يمكن أن تطابقها مع أي من الوحدات السابقة<sup>(1)</sup>.

وإذا أخضعنا هذه الروايات لمفهوم الأسلية الذي يتحدث عنه باختين، بمعنى تنظيم الأساليب ضمن نسق واحد يخضع لمفهوم الحوارية، فإننا سنجد عالماً منظماً يحدد دلالة كل صوت أو أسلوب داخل مجموع النسق. وفي هذه الحالة، قد لا تكون الوحدة الأسلوبية دالة على نفسها، إذا نظر إليها في ذاتها، بل هي لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى، وفي ارتباطها بها، وبذلك يبدو أن لا معنى لدراستها معزلة

(1) حميداني، حميد، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص 21.

عن موقعها الخاص<sup>(1)</sup>.

في الرواية الحوارية<sup>(2)</sup>، يظهر تقمص الكاتب لأسلوب شخصياته كما يفعل الممثل على خشبة المسرح، ويمكن له في الوقت نفسه، أن يدخل أسلوبه الخاص بالسرد إلى الرواية باعتباره واحداً من الأساليب الموجودة فيها<sup>(3)</sup>. في هذا النمط الروائي تقل الطاقة الشعرية الناتجة عن الانزياحات، ونلمس التزاماً بتعددية متكافئة للأساليب، وابتعاداً قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات، أو إيديولوجية مفردة، والكاتب لا يصنع أسلوبه على الأغلب كما يفعل الشاعر أو المتكلم العادي، بل يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يحيط به<sup>(4)</sup>.

(1) أسلوبية الرواية: مدخل نظري، ص 21.

(2) هي الرواية التي اعتمد فيها على الرواية الكرنفالية التي تطورت عنها رواية ديستوفسكي؛ فقد كشف باختين أن الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والمضحك، وهو أدب حمل موقفاً جديداً من الواقع، نأى به عن الاتكاء على الموروث، ودفعه باتجاه الخبرة العملية المباشرة، إضافة إلى تبني التنوع الأسلوبي التعمد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة، والكتابة البيانية المنمقة والخطابية في الشعر الغنائي، فهو أدب يمزج بين السامي والوضيع، والجناد والمضحك. يخلص باختين إلى القول إن الأدب الكرنفالي بمخصائصه هذه جهز الرواية الغربية بمادة غزيرة وأساليب متنوعة، ذلك أنها وظفت روح التمرد على الأساليب المنضبطة، ووظفت الصيغ المتحولة في التعبير. انظر في هذا الموضوع باختين، ميخائيل، قصصها الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، ترجمة جميل ناصيف التكريتي، بغداد، ص 156-158. وانظر إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 320. لذلك يقول فيصل دراج: 'اعتقد باختين، وهو ينجز دراساته عن الكرنفال، أن الثقافة الشعبية قادرة على تفكيك الخطاب السلطوي، وأن العمل من أجل الحرية اللغوية والثقافية يؤسس لجماعة ديمقراطية جديدة، تستجيب لرغبات إنسانية ولوازع أخلاقي...'. انظر ذلك في كتابه رواية التقدم وأهتراب المستقبل، دار الآداب، بيروت، 2010، ص 299.

(3) لحميداني، حميد، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، مرجع سابق، ص 22.

(4) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد أولي وعبد الحمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 194.

لذلك يبقى ديستوفسكي الشخصية المفضلة عند باختين، فهو يرى أنه واحد من أعظم

أما الرواية المونولوجية، فيغيب عنها الحوار المتكافئ بين الأساليب، مما يؤدي إلى غياب الإقناع على نحو كبير، والروائي الحصيف قد يلجأ إلى تعويض هذا الغياب بواسطة خلق إقناع مصطنع، يحتال فيه على القارئ بشتى الوسائل والتدخلات غير المباشرة؛ فالرواية المونولوجية قد تتخذ شكلاً إيديولوجياً مظهرياً، ولكنها في العمق - كما يقول ألبيريس - تحتفظ للكاتب بسلطة فكرية كاملة، لأن الراوي إذ يجتهد خفية في تدبير النتائج عبر أسلوب لغوي شائق، أو مؤثر في حينه، يكون على القارئ الحصيف أثراً إبراز ما يكتشفه من مظهر حوار مصطنع يخفي وراءه هيمنة الأسلوب الواحد<sup>(1)</sup>.

جدير بالذكر في هذا السياق، أن باختين يتشبت بمبدأ ينكر الأحادية والتجانس، كما لو كان يقول: لا وجود لمونولوجي خالص، ولا وجود لحواري خالص؛ فإلى الأول تتسلل عناصر لم يشأها، وفي الثاني ترقد عناصر لم يرها، وبسبب ذلك يظل الآخر ملازماً للرواية الأحادية الصوت، فهي تنشع أسلوبها على مقربة من تعدد كلامي

المجددين في ميدان الشكل الفني، لأنه أوجد نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني هي: تعددية الأصوات. ويرى أن أعمال ديستوفسكي الإبداعية توزعت في سلسلة من البنى المستغل بعضها عن بعض، والمتعارضة فيما بينها، يستميت أبطالها في الدفاع عنها. أما وجهات نظر المؤلف نفسه، فهي أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كل ما سواها. ويؤكد أن جميع عناصر البنية الروائية عند ديستوفسكي تحدها مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية المتجانسة في الأصل. وترتكز تعددية الأصوات على استنباط أساليب النوع الأدبي بطريقة توضح تزامناً بنيات هذا النوع الأدبي. وتقوم تعددية الأصوات على دراسة المركبات الزمانية المكانية المميزة لكثير من الأنواع السردية الثانية. وينشأ عن هذا كله نزوع نحو التناظر والاختلاف. انظر باختين، ميخائيل، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جمال التكريفي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986. يعرف في هذا الشأن أن باختين بقي متفانلاً بإمكانية الخلاص الإنساني، معتبراً أن النجاة من أحادية الصوت شرط لوجود جماعة إنسانية ومتحررة. انظر رواية التقدم واختراب المستقبل، مرجع سابق، ص 298.

(1) حميداني، حميد، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، مرجع سابق، ص 27. وانظر ر. م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، عويدات، بيروت، 1967، ص 256.

اجتماعي مجاور، ولذلك لن يكون الخط الثاني في الرواية، أي الخط الحوارية على قطعة كاملة مع الخط الأول، وإن كان للحوار والتنوع والتعدد مكان أكثر رحابة واتساعاً<sup>(1)</sup>.

تكمّن أهمية الحوارية الباختيئية في أنها اعتراف متبادل بين الفرديات المختلفة، بما يوشك أن يكون فعلاً سياسياً حديثاً؛ فحين تتبادل الشخصيات الروائية أفكارها، وتنقل لنا الحوار بأشكال مختلفة تتضمن تعددية في أصوات تتحاور وتختلف وتتصارع، فإنها حينئذ تقترب من حيز الفكر العام الذي جاءت به الديمقراطية؛ لأن كل كلام روائي يستضيف كلاماً آخر، ويقيم معه سجالاتاً يشتمل على سجال لاحق. بل إن صراع الشخصيات في الفضاء الروائي لا يخرج عن كونه تمثيلاً لاختلاف الأفكار وتباينها في الحياة العامة<sup>(2)</sup>.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: إن كان للرواية بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي، فأني للقارئ أن يكشفها؟ وبمعنى آخر: ما هي تلك الوسائل التي يمكن للرواية التي تتخذ شكلاً ديالوجياً مظهرياً أن تعتمد، ويكون لزماً على الناقد أن يكشفها؟ ويمكن لنا الحديث بإيجاز عن الحيل الآتية:

أولاً: اللجوء إلى الخطاب الشعري؛ حيث يستبدل المبدع ذلك المظهر الديالوجي بطاقة شعرية، وبحيرة وجودية، تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا التي هي في الواقع أحاسيس المبدع، أو أي بطل يمثله في الرواية. ونذكر هنا ما يمكن أن تخلقه الحالة الشعرية من تعددية للمعاني تعطي الرواية طابعاً أسلوبياً متميزاً<sup>(3)</sup>. فالواقع الشعري كما يقول أمبرتو إيكو يحمل قدرة على توليد قراءات دائمة التجدد، وهي قراءات لا يمكن

(1) دراج، نيسل، ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، المقال، الآداب الأجنبية، ص 123.

(2) دراج، نيسل، رواية التقدم واختراب المستقبل، دار الآداب، بيروت، 2010، ص 8.

(3) تاريخ الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 256، وانظر: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 29.

أبدأ أن تستفد إمكاناتها<sup>(1)</sup>.

ثانياً: انتهاج الأسلوب الوصفي؛ وفيه يكون للكاتب دور أساسي في تلقين القارئ وتزويده بكل ما يحتاجه لإتمام عملية الفهم<sup>(2)</sup>.

ثالثاً: إنتاج الأسلوب الدرامي؛ وفيه يحتفظ العالم الروائي بما يتضمنه من شخصيات وأحداث باستقلال تام بعيداً عن تطفل الكاتب، فيكون القارئ في موقع مباشر لما يجري أمامه، كما لو كان يلازم مشهد مسرحي<sup>(3)</sup>. وقد يوهّم القارئ بطابع حوار، حين يترك الكاتب خلال فترة معينة من الرواية حرية نسبية للأبطال، لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة؛ غير أن الراوي لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، عاملاً بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي قد يبدو مهيماً خلال قسم كبير من العمل<sup>(4)</sup>. بعبارة أخرى نقول إننا نستطيع الإحساس بهيمنة الراوي على الشخصيات والتحكم في أقوالها حين يستوعب السرد الحوار ويؤديه، أما حين يقوم الحوار بتولي عملية السرد، فإن هذا يتضمن إزاحة أو إبعاداً للراوي، وتأكيداً لوجهة نظر شخصية مميزة من العالم القصصي المطروح. لكن لا بد من التذكير أن ما يبدو سرداً في مستوى معين، قد يكون حواراً على مستوى آخر، والعكس صحيح<sup>(5)</sup>. كذلك لا بد من التذكير بإمكانية توسيع مفهوم الحوار بحيث يستوعب أي كلام تنطقه أية شخصية، وإن لم يدخل هذا الكلام دائرة التداول مع شخصية أخرى، أي أنها ترد من طرف واحد

(1) لايكو، أمبرتو، كهات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، 2009، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 32.

(3) برسي، لبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص 137.

(4) حميداني، حميد، أساليب الرواية، مرجع سابق، ص 32، ص 42.

(5) سويدان، سامي، المتاعمة والتمويه في الرواية العربية: الثقاف والمدينة، السلطة والراوي، دار الآداب، بيروت، 2006، ص 135.

ولا نجد تجارباً بشأنها من قبل طرف آخر، وبالتالي قد يدخل في هذا الإطار تكليم الشخصية لذاتها، فالمناجاة قد تعتمد ثنائية مضمرة للذات في صراعها الداخلي بين وجهتين أو أكثر، في محاولة لبلورة موقف ما، أو لتشكيل خطاب لطرف غائب يستحضر ضمناً في وجهة نظر معلنة، أو موقف مضمّر يجري التعرض له سلباً أو إيجاباً<sup>(1)</sup>.

رابعاً: طبيعة البطل؛ ودراستنا هنا تفرض علينا أن نتأمل شخصية البطل أو البطلة الروائية؛ فهي في الرواية المونولوجية حسب باختين، توصف بالانغلاق، وبالحدودية النوعية للدلالات المحيطة بها، مما يجعلها تفكر في حدود تصورات ثابتة، تتوافق ووعي المؤلف الذي يحرص على تجديدها استناداً إلى عالم خارجي ثابت محكم<sup>2</sup>. وهو ما استدعى من جيرار جينيت أن يميز بين أنواع مختلفة من خطاب الشخصيات بناء على علاقته بخطاب الراوي؛ فهناك الخطاب المحمول أو المباشر، الذي يثبت كلام الشخصية كما ينبغي أن يكون تخيلياً، دون أي تدخل من الراوي. وهناك الخطاب المروي أو المسرود، وهو كلام الشخصية الذي يعالجه الراوي أو يقدمه في سياق الخبر المسرود، ويقع على طرف نقيض من السابق، أي من الشخصية المعينة التي تفقد هنا أي دور مستقل لها في أداء الكلام. ويبقى الخطاب المنقول، ويقصد به توسل الأسلوب غير المباشر في التعبير عن كلام الشخصيات الذي يتولى الراوي أدائه، أو بالعكس، حيث تنتقل الشخصية من موقعها الخطابي لتحتل قسماً من المجال السردى الخاص بخطاب الراوي<sup>(3)</sup>.

خامساً: نهاية القراءة؛ إن كانت الرواية المونولوجية تنتهي بما يفرض على القارئ رأياً محدداً، ففي الرواية الديالوجية لا تدرك الشخصية موقفها الحقيقي في عالم القيم

(1) سويدان، سامي، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 139.

(2) لحميداني، حميد، أسلوبيات الرواية، مرجع سابق، ص 41.

(3) سويدان، سامي، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 136-137.



الإنسانية، وتنتهي هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ، وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق. وقد تأتي النهاية بعد أن تكون الرواية قد مارست تأثيراً لا شعورياً باتجاه رؤية معينة، فندعي حيادية وانفتاحاً غير حقيقين. وما لا شك فيه أن لعبة الروائي الذكي لا تكتشف عادة إلا عندما نقرأ آخر كلمة في الرواية؛ لذلك فإن ما تنتهي به الرواية يعد مؤشراً قوياً يفيد القارئ في حكمه<sup>(1)</sup>.

سادساً: الحقائق المعرفية؛ في الرواية الديالوجية، يتخذ الكاتب طابعاً شديداً للحياة، ويرفع بشكل ضمني شعار نسبية المعرفة، لأنه شخص يتساءل أكثر مما يقرر حقائق ثابتة، وتبقى التعددية الأسلوبية ذات الطابع الحوارية هي أدواته الأساسية للتعبير عن هذا الموقف القلق، الذي يترك فيه كامل المسؤولية للقارئ لكي يقرر في شأن الوقائع الماثلة أمامه. وفي المقابل تأتي الرواية المونولوجية ذات المظهر الحوارية لتعقد عزمًا على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المبدع، وإن حضرت التصورات الأخرى، فإنها تخضع بقصد الانتقاد المباشر لها، دون أدنى رغبة انتقادية لتصوره الخاص، وبالتالي فإنه يحتفظ على الدوام بزاوية نظر واحدة، وما عداها من تصورات تبدو له خاطئة مضللة<sup>(2)</sup>.

وفي حديثنا عن منظور الروائي، نميز بين البؤر السردية الثلاث التالية:

أولاً: البؤرة الداخلية؛ وفيها يصدر القول عن وجهة نظر شخصية قصصية، تعلن ما تعرفه من أحداث وأحداث، فتعرض لأحاسيسها وآرائها دون أن يخرج النص القصصي عن هذه الحدود. ونميز هنا بين بؤرة داخلية ثابتة يختص فيها النص بشخصية واحدة ويقتصر عليها، وبين بؤرة داخلية متغيرة لا يكتفي فيها النص بشخصية واحدة، بل يرتبط بعدة شخصيات، منتقلاً من واحدة إلى أخرى، عن طريق تطورات العمل القصصي وسيرة أحداثه. وأبرز ما يكون هذا النوع حين

(1) لحمداني، حميد، أساليب الرواية، مرجع سابق، ص 33، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 33، ص 40.

يعمد الروائي في تناول حدث بعينه إلى شخصيات عدة لروايته من وجهات مختلفة، والراوي الذي يتولى السرد هنا متحيز في تبنيه وجهة نظر معينة يقف معها ويؤيدها. ثانياً: البؤرة الخارجية؛ وفيها تتابع الأحداث والمواقف والتصرفات في العمل القصصي، كما قد تبدى لعين مراقبة أو آلة تصويرية خفية، فلا يُعرف شيء عن الدوافع أو النزعات أو المخططات أو الانطباعات بصدد ما يحدث، ولا يتعرض النص إطلاقاً لأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية. والراوي هنا ينقل الوقائع كما هي عليه، كأنه يتابعها من خلف أو من وراء، موجياً بالتوصل من أية مسؤولية أو تبعة بصدد ما يجري، وبالتجرد من أي تدخل أو إقحام ذاتي على الأحداث ودلالاتها.

ثالثاً: البؤرة الصغرى؛ وفيها يتم الانتقال في النص القصصي من شخصية إلى أخرى، ومن داخل إلى خارج بحرية مطلقة، ودون التزام بموقع محدد أو بوجهة نظر معينة. وفيها يتقدم الراوي كخالق مطلق القدرة، فهو كلي المعرفة، لا يعوقه عن متابعة الشخصيات أي عائق، إذ ينتقل من شخصية إلى أخرى ومن موقع إلى آخر ببساطة دون أن يلزم نفسه بمقاييس ضابطة في هذا المجال<sup>(1)</sup>.

هذا لا يعني أبداً مفاضلة جمالية، فهي غير ممكنة، لأن لكل أديب له وسائله الجمالية المؤثرة في القارئ، فالرواية الديالوجية تخلق جمالياتها من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة، والعلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص. غير أن الرواية المونولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري، فموقع الكاتب ورويته هما اللذان يحددان جمالية الرواية. كذلك فإن هذا لا يلغي حق الأديب في عرض نمط تصورات، بشرطين: أولهما أن لا يستبعد تصورات أخرى ممكنة، بل يحضرها جميعها، ويترك للقارئ حرية الاختيار؛ والآخر يرتبط بطبيعة

(1) سويدان، سامي، *المنامة والتمويه في الرواية العربية*، مرجع سابق، ص 137-139.

الرواية التاريخية التي تتطلب استبصاراً صحيحاً للظروف التاريخية. في نهاية المطاف تصبح الرواية الدبالوجية ضد المعرفة عندما تميل إلى التشكيك في كل القيم، غير أنها تبلغ مستوى معرفياً عالياً عندما تميل إلى تحديد القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص. كذلك فإن الرواية المونولوجية لا تخلو من قيمة إبستمولوجية، رغم طابعها الأحادي النظرة؛ لأن التاريخ دائماً في حاجة إلى استقرار إحدى القيم والتصورات للعالم من أجل إعطاء الفرصة لأصحابها لممارسة التأثير في العالم، ومن هذا الجانب يكون للرواية المونولوجية التي تدعو إلى قيم مهيمنة واحدة في بنيتها، طابع براغماتي لأنها تدعو إلى الممارسة والفعل، بينما تفضل الرواية الحوارية ذات طبيعة نظرية<sup>(1)</sup>.

(1) لحمداني، جيد، أصولية الرواية، مرجع سابق، ص 40، ص 46.



## الرواية التاريخية بين الحقيقي والمتخيل

إذا كان السرد التاريخي يلي رغبة إنسانية تكاد تكون فطرية في معرفة أحداث الماضي، وفي معرفة أصول الأشياء والظواهر والجماعات البشرية، فإن الرواية تغدو سبيلاً معرفياً يحقق هذه الرغبة، ناهيك عن مطلب إنساني ملح في الجمع بين المعرفة والمتعة<sup>(1)</sup>. وقد تصبح الرواية بديلاً معرفياً راحناً لكثير من الأشكال المعرفية، يساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم المختلفة، وهو ما يمكن أن تحققه الرواية بما تمتلكه من وسائل فنية ولغوية، تمكنها من التقاط قضايا الإنسان المتنوعة. وهي نظرة يجد كونديرا تفسيراً لها في العالم الحديث الذي هجرته الفلسفة، والجزأ إلى مئات التخصصات العلمية، وفيه تظل الرواية مرصداً آخرى يمكننا من احتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلا<sup>(2)</sup>.

لا يعدم التاريخ في طبيعته وبنيته ملمحاً روائياً أو أكثر، مهما طغت أشكال البحث العلمي وقوابله عليه، فالمؤرخ لا محالة مضطر إلى أن يحكي الحدث التاريخي، وكذلك الحال بالنسبة للرواية التي تحمل في بنائها عناصر تاريخية واضحة، إذ يكون فيها الروائي مجبراً على رصد الوقائع التاريخية في البيئة التي تدور فيها الأحداث وتسجيلها. والحال أن التاريخ والأدب قامت بينهما علاقة جدلية، بحيث يعتمد كل منهما على

(1) قاسم، عبده، الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، المستقبل، 27 تموز 2010، العدد 3723، ثقافة وفنون، ص 20. وقد قدمت هذه الورقة في ندوة مجلة العربي في الكويت. وانظر إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص 433-438. فالخطاب الأدبي جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية، ويندرج في منظومة الأجناس ذات الوظيفة الجمالية.

(2) كونديرا، ميلان، السقارة، ترجمة من عاقل، وردة للطباعة والنشر، دمشق، 2006، ص 72.

الأخر، ويؤثر فيه ويتأثر به. منذ بداية التاريخ شكلت التدوينات التاريخية الأولى نوعاً من الأدب الذي اتخذ شكل الملاحم والأساطير لدى كل الأمم، وكان هذا ضرورياً للماء النقص في ذاكرة البشرية قبل معرفة الكتابة. ومن ناحية أخرى حملت الإبداعات البشرية الكبرى قدراً كبيراً من التاريخ في طياتها، مما يؤكد أن في التاريخ أدباً، وأن في الأدب تاريخاً<sup>(1)</sup>.

وكما أن كتب التاريخ لم تخل من المادة الأدبية في عصر الكتابة: نثراً أو شعراً. فإن كتب الأدب لم تخل من الإشارات التاريخية الخالصة أو الضمنية<sup>(2)</sup>. وإذا كان من البديهي الإقرار بأن التاريخ يشكل مصدر إلهام بارز للأدباء والفنانين، مما يحمله من تجارب إنسانية كونية ومتنوعة، فإننا في المقابل نقر بأن الإبداعات الأدبية بأشكالها وفنونها المختلفة هي من المصادر التاريخية المهمة التي لا يمكن للمؤرخ تجاهلها، لذلك يستشهد محمد حسنين هيكل بهذه القولة للأكاديمي والدبلوماسي ثابت العريس حيث يقول: عندما أريد أن أبحث عن الحقائق الأولى في حياة أي بلد، وعن القواعد السياسية القادرة على تفسير توجهاته.. فلنني لا أعتد كتب التاريخ الموثقة، ولا المذكرات السياسية الصافية، وإنما أتوجه مباشرة إلى الأدب، أسمع من الشاعر والقصاص والروائي أولاً، وبعد ذلك يجيء الدور على المؤرخ والسياسي والدبلوماسي<sup>(3)</sup>.

وفي معرض المقارنة بين الروائي والمؤرخ، يسود الاعتقاد بأن الروائي يتناول الحدث والشخصيات من زاوية خاصة تعبر عن موقفه الاجتماعي والفكري، مستخدماً وسائله وأدواته الفنية لتقديم رؤيته، من خلال: الحوار، والرمز، واللغة نفسها، لكي يتواصل مع الجماعة التي يوجه إليها خطابه. ولعله أمر فيه قدر كبير من

(1) الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

(2) المرجع نفسه.

(3) هيكل، محمد حسنين، كلام في السياسة، قضايا ورجال، وجهات نظر. وهي فصول كتبها هيكل طوال سنة 1999 وأول سنة 2000 مجلة وجهات نظر، يربط فيها بين الأحداث الهامة وعدد كبير من الشخصيات السياسية المعروفة.

الصحة إن لم يحضر هذا الاعتقاد قبالة رؤية تنظر إلى التاريخ باعتباره تجارب ناضجة ومكتملة ونهائية، وأسبابها معروفة. ففي الحالين لا يمكن أن نلغي الجانب الذاتي ما دامت الذات هي التي تسجل الحادث متخيلاً كان أو واقعياً، وفي الحالين أيضاً فإن ما يكتب هو نوع من القصص؛ لأن التاريخ أيضاً مجرد قصة قد يكون لها حظ من الواقعية، وقد تنفقر إلى ذلك، ويبقى شأن الموضوعية متروكاً للمقاصد التي توظف عملية التسجيل، وتحدد الهدف المتوخى من ورائها، فتكون الإشكالية قائمة على كشف الطريقة التي يتناول بها الموضوع، وكيفية السير فيه لتحقيق الهدف المسطور قبلاً<sup>(1)</sup>.

إذا كانت الحقيقة مسعى جاداً للرواية يتماشى وإحساس كاتبها بمسؤولية أخلاقية جادة، فإنه يكون لازماً عليه أن يعيد تأويل مفاصل عديدة من التاريخ وحذفها وتوسيعها، في عملية إنتاج كاملة لتندرك ما يعتقد أن المؤرخ قد أخطأ فيه، أو سها عنه. هذا مع إقرارنا بأن الروائي يخلط مجموعة من الحقائق والوقائع مع الخيالات، وهو أمر لا ينجو منه التاريخ نفسه، مع فارق أن الرواية تقيم علاقتها مع القارئ على هذا الأساس، والتاريخ لا يفعل ذلك. وإذا كان الأمر كذلك فإن مهمة اتخاذ موقف من رواية مؤسسة على الخيالات تقع على القارئ، تشبه مهمته وهو يقرأ تاريخاً مؤسساً على السرد أصلاً. ويبدو أن الدور الأخلاقي للرواية قد يحسمه بعضهم بما تقدمه من بيان لحتمية اختلاط الوهم مع الحقيقة، أو حتمية النسبية مع الحقيقة، بما يترتب على ذلك من إدراك لعدم واقعية اكتمال التصورات والأفكار، والتأكيد على أن الدوغمائية هي لحظة متأخرة دائماً عن حقيقة الواقع<sup>(2)</sup>.

(1) مونسى، حبيب، الرواية والتاريخ، عندما تلمح للرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ: قراءة في رواية الأمير لواسبي الأزهري، صفاء الإبداع، 19 أغسطس 2010.

(2) وهو ما يمكن الوقوف عليه بما ورد بشكل ضمني في رواية الكاتب البرتغالي غوسيه سارامغو الشهيرة أبله حصار لشبونة الصادرة عام 1989، وهي الرواية التاريخية التي تتخذ من حصار لشبونة الإسلامية 1147 بواسطة البرتغاليين الإطار الرئيسي لأحداثها. بطلها رجل عادي مسلم، في الخمسينيات من عمره، ما يحزه أنه يرى أن هناك وجهين للحقيقة؛ أحدهما خفي والآخر ظاهر. ومن بطل الرواية يعلم غوسيه الشك بالتاريخ والدين، ومن هنا جاءت روايته الإنجيل بحسب الدين المسيحي. ومن هنا جاءت روايته قاتيل ليبري قاتيل من كل أخيه هليل. وانظر سعداوي، أحمد، الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية المعرفية، الصباح الجديد، 26/9/2009.

ومن هنا يأتي دور القارئ المهم في عالم تصطرع فيه الإيديولوجيات وخطابات تبرير المصالح ليحكم على الروائي، فيما إذا كان يصير على تحريض الآخرين لإدراك نسبة ما يعتقدون أنه كلي ومكتمل، بما لا يحتاج إلى إضافة وتعديل، أو أنه يصير على إعادة تكوين العالم بوصفه حقائق مترابطة ومكتملة. في الأدب تجري عملية تفكيك التزييف؛ فالعالم في حقيقته أوسع من المعرفة المعطاة عنه، وهو غير قابل للتنميط في قوالب ثابتة ونهائية<sup>(1)</sup>. ومن هنا صرح وصف عبد الرحمن منيف للرواية حين قال فيها إنها تميل إلى التسلسل عبر النوافذ، نظراً لأن البوابات لا تسمح إلا بدخول التاريخ الرسمي. وتعتبر هذا التاريخ وحده الذي يحمل سمة الدخول، والمسموح له باجتياز الحدود<sup>(2)</sup>. صحيح أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنها بالضرورة ستجري عليه تحويلاً حتى تخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف جذرياً عن الرسالة التي يقررها التاريخ<sup>(3)</sup>. والمطلوب في هذا السياق التفريق بين سرد الوقائع بأمانة علمية، وبين فهمها وتأويلها، وهذا لا ينطبق على المؤلف الدرامي فقط- كما أسلفنا- وإنما ينطبق على المؤرخ الأول الذي وضع المصدر، وعلى دارس التاريخ المعاصر المتخصص أكاديمياً، إذ إن أيّاً من هؤلاء لا يمكن أن يدعي احتكار فهم التاريخ بطريقته المطلقة بصورة حصريّة تقصي التأويلات الأخرى المحتملة<sup>(4)</sup>.

من هذا المنظور جاءت رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد<sup>(5)</sup> لواسيني الأعرج، لتكتب التاريخ من وجهة نظر تعيد تشكيل صورة الأمير في الوجدان

(1) سعداوي، أحمد، الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية للعرفية، الصباح الجديد، 26/ 9/ 2009.

(2) منيف، عبد الرحمن، رحلة هبوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

(3) إبراهيم، عبد الله، من الرواية التاريخية إلى التخييل التاريخي، صحيفة العرب القطرية، 28 إبريل، 2010.

(4) كل عمل تاريخي هو ورما معاصرة، مرجع سابق.

(5) الأعرج، واسيني، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، 2005. تدور أحداث هذه الرواية في منتصف القرن التاسع عشر، وهي مع ذلك تتناول الوضع العربي الإسلامي، اخترت لنشر ضمن مشروع كتاب في جريدة الذي رعته اليونسكو في آذار 2005 في مليوني نسخة. حصلت الرواية على جائزة الشيخ زايد لعام 2007.



الجزائري، على غير الهيئة الرسمية التي رسمها التاريخ الرسمي. ومن هذا المنظور أيضاً جاء فيلم آلام المسيح / passion of the Christ للمخرج الأمريكي ميل جيبسون عملاً فنياً جريئاً، إذ أعاد تصوير آلام صلب المسيح، وأدار مخرجه الحوار باللغة العبرية، بما يمثل تحدياً صارخاً لغطرسة يهودية جاهدت لاستصدار وثائق البراءة من دم المسيح، وعمدت إلى ابتزاز المسيحية مادياً ومعنوياً. وفي هذا السياق تطرح رواية دان براون الشهيرة 'شيفرة دافنشي' باعتبارها ردة فعل يهودية على فيلم آلام المسيح، هدفها خلخلة قناعات تاريخية متجذرة في الوجدان المسيحي منذ مئات السنين<sup>(1)</sup>.

في هذا السياق، تدفعنا رواية براون الأنفة الذكر إلى ملاحظة الوظيفة التأثيرية العالية التي قد تحملها الرواية التاريخية، وإذا كانت العديد من الدراسات التاريخية حول المسيحية قد تناولت صلتها بالوثنيات التي كانت سائدة في أوروبا في القرنين الأول والثاني الميلاديين، وتحدث كثير منها عن صلتها بالفلسفات الأفلاطونية التي تبنتها الكنيسة لتفسير كثير من تعاليمها المتصلة بالعالم الأخروي، إن كان الأمر كذلك، فإن الالفت أن هذه الدراسات لم تلق اهتماماً واسعاً من عامة الناس، وبقي الحوار حولها محصوراً وراء أسوار المؤسسات العلمية، بينما أثارت رواية دان براون ردود أفعال كثيرة، تراوحت بين مؤيد يتهم الكنيسة بالكذب والتدليس، وبين مكذب حاول جاهداً دفع التهم التي حملتها الرواية، مدعومة بالأدلة والبراهين التي أبدتها المخطوطات واللوحات الفنية والنقوش على واجهات الكنائس، بينما التزمت الكنيسة الصمت، وأغلقت باب المساءلة، ولم نجد سوى رد جماعة أبوس ديمي التي اجتهدت في نشر ردها عبر موقعها على شبكة الإنترنت لترد التهم التي وجهتها الرواية بكنم الأسرار، واستمرار الممارسات الوثنية في الديانة المسيحية<sup>(2)</sup>.

ويبدو الأمر كما لو أن الرواية طرحت نفسها بديلاً عما هو سائد في التاريخ،

(1) الرواية والتاريخ: عندما تطمح الرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ، مرجع سابق.

(2) المرجع نفسه.

واكتسبت مصداقية عالية بين جمهور القراء حين بادر صاحبها إلى شكر كتيبة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي ضمتها الرواية، بل أكد أن وصف الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرية كافة في هذه الرواية، هو وصف دقيق وحقيقي. وهي ليست خدعة سردية يلجأ إليها المؤلف بغرض دفع القارئ إلى الوثوق بالمعلومات التي يدرجها في روايته، فكثير من معلوماته معروف للمتخصصين في الدراسات المسيحية<sup>(١)</sup>.

ما فتئت هذه الرواية تذكرنا برواية "عزازيل" التي ذاع ذكرها في العالم العربي، وفي هذا المضمار نذكر موقف المؤسسات الرسمية المسيحية من هذه الرواية التي بثت حالة إيهامية عالية، تظهر حنكة لافتة، حين اخترع مؤلفها فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة على أطراف الرقوق باللغة العريية، بقلم نسخي دقيق، في حدود القرن الخامس الهجري تقريباً. وهي الحواشي التي ينسبها إلى راهب عربي، من أتباع كنيسة الرها التي اتخذت النسطورية مذهباً لها. ولا يخفى علينا أن هذه الحواشي ما هي إلا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يشري الرواية بمعلوماته التاريخية، دون أن يجعل القارئ يحس أنه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة. حتى إن شكر المترجم في نهاية المقدمة للعلامة الجليل بدير السريان بقبرص، على ما أبداه من ملاحظات مهمة على

(١) يقول عبد الله إبراهيم عن هذه الرواية: "أجد في هذه الرواية مزجاً شديداً الذكاء بين مادة تاريخية دينية أسطورية، وإطار سردي يعتمد أسلوب البحث المقطع والمتناوب والسريع، فالرواية من روايات البحث والتحقيق، شأنها شأن رواية أسم الوردة لأمبرتو إيكو، التي صدرت في مطلع ثمانينيات القرن الماضي، ولأقت شهرة ماثلة؛ فالروايتان تتهلان من المادة التاريخية حول المسيحية بطريقة البحث والتحقيق، وتهدفان إلى إزالة الشوائب الزائفة حولها، فيما يعتقد المؤلفان تقدم الرواية نقضاً متتابعاً للمسلمات التي ترسخت في وهي المسيحيين عن شخصية المسيح وأمرته، وعلاقته بالمرأة، ثم تكشف الاستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية مما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين منذ القرن الميلادي الثالث إلى اليوم، وبذلك تهدم اليقنيات المتداولة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية. وتقدم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة من كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية".

الترجمة وتصويبات لبعض التغييرات في مصطلحات كنسية قديمة، يدخل في إطار ما يشد القارئ ويدفعه إلى الثقة بمصداقية كل ما يرد في هذا النص. وهو ما يؤازره ويدعمه أيضا لجوء المؤلف في آخر العمل للتوثيق بالصورة لما يظن أنه (هيبا)، وأيضا صورة للدير المتوهم، وصورة ل(هيباتيا).

توصف لغة التاريخ عادة بالجفاف والتشنج، ذلك لأنها تخلو من التعاطف مع الأحداث خلافاً للغة الرواية، فما يهم فيها حسب جورج لوكاش ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى في الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي<sup>1</sup>. وللكشف عن هذه الدوافع يرى لوكاش أن الأحداث غير المهمة ظاهرياً، أي العلاقات الصغرى من الخارج، أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى؛ ذلك لأن ما يقع عليه الروائي من مواقف إنسانية عاطفية وجدانية وأخلاقية، يوسع من حريته في الاختيار والتوظيف الفني لشخصياته، التي تأخذ طابعها الدرامي في تلك اللحظات التي ينشأ فيها صدام فعلي ينشأ عن تناقض ملحوظ بين العاطفة والظروف الخارجية<sup>2</sup>. لذلك فإن المؤرخ حين يدرس الإنسان في سياقه الاجتماعي والتاريخي، يكتفي برصده من حيث الفعل التاريخي وحده، ونتائج هذا الفعل على المستوى المادي الملموس، الذي يمكن البرهنة عليه بالأدلة التاريخية، ولا يمكن للمؤرخ أن يعرف الدوافع النفسية والوجدانية بأي قدر من التأكيد. بينما يكون الإنسان أمام الروائي أطوع بنائاً، فقد يجعله يحمل أفكاره ورؤيته، ويعيد صياغته عاطفياً من خلال الحوار والمواقف الفرعية التي يتتبعها ليحمل رسالته الفنية، بل إنه يتتبع الشخصيات الروائية لكي يسد النقص الذي يعتري التاريخ عادة في هذه النواحي، وهو بذلك يقدم البعد الغائب في الكتابة

(<sup>1</sup>) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 46.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 46، ص 154.

التاريخية، وهو البعد العاطفي والوجداني الذي تسكت عنه المصادر التاريخية عادة<sup>(1)</sup>.

يبرز مازق كاتب الرواية التاريخية في انشطاره بين صيغتين من صيغ التعبير؛ فعين يبادر إلى الكتابة تقع على عاتقه مهمة إعادة حيك السواد التاريخية، بحيث تمثل لشروط الخطاب الأدبي، مما يترتب عليه ابتكار حبكة للمادة التاريخية، تحيلها إلى مادة سردية أدبية، تنفصل عن السياقات الحقيقية، وتندرج في سياقات مجازية. ليكون شرط لنجاح العمل استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة، يحيلها إلى مادة سردية<sup>(2)</sup>. ومن هنا صبح القول إن الرواية التاريخية تقدم التاريخ من خلال صورة فنية كلية، تبث روحاً في الجسد الذي يصوره التاريخ جامداً بارداً، بفضل العناصر الفنية المتنوعة التي يستخدمها الروائي، ومن خلال السرد والحوار، وغيرها من الأدوات الروائية<sup>(3)</sup>.

ومن هذا المدخل يأتي حكم المتلقي على نجاح ممكن للرواية التي تكون المصالحة فيها بين الصدق الفني والتاريخي شرطاً أساسياً لا يغيب بحال من الأحوال. ومن المؤكد أن الإخلال بشروط الوسيط الفني الدرامي يحبط القيمة الفنية، ويحبط الرسالة نفسها؛ فالقيمة الفكرية لا تتحقق إلا من خلال القيمة الفنية، وهي بدورها لا تتحقق إلا بتوظيف خصائص الوسيط الفني بصورة ذكية مؤثرة، تقتضي حساً خاصاً يحافظ على خصوصية الظرف التاريخي، وقد يعمل الكاتب على تجاوزه لتحقيق قيمة فكرية وإنسانية وفنية عامة، تخاطب المتلقي وذائقته وحساسيته وجدانه في سياق واقعه، ولعلها تذهب أبعد من هذا بحيث تخلق مادة فنية قادرة على إطلاق وعي المتلقي وتحفيز نشاطه التأويلي<sup>(4)</sup>.

(1) قاسم، عبده، الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

(2) إبراهيم، عبد الله، من الرواية التاريخية إلى المتخيل التاريخي، مرجع سابق.

(3) قاسم، عبده، الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

(4) عن لقاء مع وليد سيف، كل حمل تاريخي هو دراما معاصرة، حاوره سيدي محمد، الجزيرة الثقافية، 2004/10/3.

أما أسباب ازدهار الرواية التاريخية العربية في وقتنا الحالي، فنستطيع أن نربط بينها وبين أزمات ثقافية لها صلة بالهوية والرغبة في التاصيل، والأغلب أن التخييل التاريخي قد يظهر باعتباره مكافئاً سردياً لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى وتتعارض فيه وجهات النظر، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهوية التاريخية إلى المقدمة<sup>(1)</sup>. وما فتى الإنسان راغباً في معرفة ذاته، والحقيقة التاريخية بلا شك تسهم في تحقيق هذه الرغبة الملحة لديه.

يأتي الخطر أحياناً من اتكاء قصدي على الماضي، يتخذ ذريعة لإنتاج هوية تقول بالصفاء الكامل والنقاء المطلق<sup>(2)</sup>، وهو ما أصبح خارج نطاق القبول لدى قطاع عريض من قراء اليوم. والحق أن الروائي حين يعيد صياغة الأحداث الماضية، فإنه يسمح لتلك الاتجاهات التي كانت حية وناشطة في الماضي، بأن تظهر باعتبارها أثراً في الحاضر، فالروائي يخاطب الحاضر من خلال الماضي<sup>(3)</sup>، وهو إذ يكفي بالتعامل مع الحاضر لا يستطيع أن يرى هذا الحاضر من منظور شامل، وسوف تكون رؤيته بالضرورة جزئية بسبب القصور الفردي البشري. حين يتخذ الروائي من التاريخ مجالاً لعمله الفني، يجد في تناوله ما يشبه المخزون الهائل الذي يحوي تجارب إنسانية لا متناهية في تنوعها وثرائها<sup>(4)</sup>.

ولا بد من التنبيه هنا أن التباساً ما قد يقع إن نحن تحدثنا عن الرواية التاريخية بالتقابل مع مصطلح الرواية المعاصرة، فأى عمل درامي هو تاريخي بالضرورة؛ واللحظة المعاصرة هي لحظة تاريخية أيضاً، وأن يعالج المبدع وقائع هذه اللحظة فكرياً ومعرفياً وفنياً ودرامياً، يحتم بالضرورة استقصاء لشروط تاريخية في الزمان والمكان

(1) إبراهيم، عبد الله، من الرواية التاريخية إلى التخييل التاريخي، صحيفة العرب القطرية، 28 إبريل، 2010.

(2) المرجع نفسه.

(3) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 76.

(4) ناسم، عبده، الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

الذين تقع فيهما هذه اللحظة. وفي المقابل فإن استلهام التاريخ الماضي وشخصياته ووقائعه، وتوظيفها من خلال رؤية فكرية متعمقة درامية، لا ينفيان عن العمل صفة المعاصرة؛ لأن العمل الذي تدور وقائعه في التاريخ الماضي ليس عملاً تسجيلياً يروي وقائع التاريخ، وإنما هو يوظف المادة التاريخية بصياغة خطاب فكري وسياسي وإنساني وفي وجمالي معاصر، يصوغه كاتب معاصر، ويتوجه إلى مثقف معاصر في سياق اجتماعي ثقافي سياسي معاصر.

نصل إلى القول إن المعاصرة لا تتعين بزمان الأحداث الدرامية، وإنما بالرؤية الفكرية والفنية التي يعالج من خلالها المؤلف مادته، ومن ثم الرسالة التي سيتوصل بها إلى المتلقي، والأثر الفكري والفني الذي يحدثه فيه، والقيمة المعرفية التي يحققها، والذائقة الفنية التي يخاطبها ويسعى إلى شحدها والارتقاء بها<sup>(1)</sup>. وبالتالي يمكن لعمل درامي تدور وقائعه في الزمن الحاضر أن يقتصر على المعاصرة، إذا لم تتوفر له رؤية فكرية ناقدة، ومعالجة فنية راقية قادرة على استثمار أدوات التعبير الفني؛ فأية رؤية ميلودرامية مسطحة ساذجة تفضي إلى عمل بعيد عن المعاصرة، سواء أكانت مادته من التاريخ الماضي، أم من التاريخ المعاصر. إن الرؤية التحليلية العميقة والمعالجة الفنية الراقية تفضي إلى عمل معاصر حقاً، سواء أكانت مادة الدراما من التاريخ الماضي أم من الحاضر<sup>(2)</sup>.

الرواية التاريخية عموماً ممارسة اجتماعية ثقافية، يحتاج إليها المجتمع، ويطلبها لأسباب عديدة ذكرناها في ما تقدم، غير أننا قد نضيف إليها طبيعة الظروف السياسية الداخلية التي يعيشها العالم العربي، والتي تتمثل في تعثر حرية الرأي والتعبير. ولعل

(1) يقول لنا ولبيد سيف في هذا السياق: تصور متلقياً من التاريخ الماضي البعيد أتيح له أن يعبر حاجز الزمن إلى عصرنا ليشاهد صلاح الدين أو صقر قريش، فالشاهد المعاصر هو القادر حصراً على تلقي مفردات العمل الفني واستبطان دلالاتها وإشاراتها على خلفية واحة معاصرة. وانظر ولبيد سيف، كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة، مرجع سابق.

(2) المرجع نفسه.

الرواية التاريخية في هذا السياق تشكل غطاء تحتفي وراءه أفكار قد يعجز صاحبها عن تقديمها على نحو مباشر. كذلك لا ننسى أن الكتابة التاريخية التقليدية عجزت عن تلبية حاجات الناس المعرفية، خصوصاً أنها ارتبطت بمؤسسات رسمية شاعت في كثير من الأحيان أن تمارس دوراً تضليلياً حول التاريخ العربي الإسلامي.

وإذا كنا نقر بأن الشكل الروائي للتاريخ يلقى استجابة واسعة، وقد يحظى بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية، فإن هذا يحتم على القارئ البصير أن يبحث يجد عن فاعلية الروائي أو عجزه عن استبصار صحيح للظروف التاريخية، فيبرز السؤال التالي: إلى أي حد كان الروائي موفقاً في رصد الأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث وتحديدها؟

يضيف الزمان - بشكل حتمي - على الحادثة التاريخية تاريخيتها، ومن هنا لا يمكن تصور التاريخ خارج الزمن، ويكون لازماً على المؤرخ أن يراعي التحديد الزمني الدقيق في دراسته. وإذا كان الروائي قد اختار التاريخ مجالاً لعمله، فإنه كذلك لا يستطيع أن يتحرر تماماً من السياق الزمني العام لروايته، وهكذا، يتعذر على يوسف زيدان مثلاً أن يجعل مارية القبطية هدية إلى النبي محمد عليه السلام قبل أن يصبح المقوقس حاكماً لمصر، وتكون هدية الحاكم الروماني إليه، خلافاً للمدونات التاريخية، إلا إذا كان لديه دليل قاطع يثبت ما يورده<sup>(1)</sup>. أما ما عدا ذلك، فإن الكاتب يتمتع بحرية نسبية في الحركة داخل الإطار الزمني لخدمة غرضه الفني<sup>(2)</sup>.

وبالمثل، يحظى المكان باهتمام واسع للمؤرخ، باعتباره مسرح التاريخ الذي تجري عليه أحداثه، فيبادر إلى دراسة البيئة، وتأثيرها في الظاهرة التاريخية؛ في وقت يأتي فيه الروائي ليمارس حرية الخيال والإبداع بالشكل الذي يخدم البناء الفني لعمله. لكنه يبقى محكوماً بمحددات المكان التي يفرضها التاريخ، فهو غير قادر على استحضار

(1) انظر: يوسف زيدان يكتب: فتح مصر 7/4.

(2) قاسم، عبده، الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

ملاحظ مكانية تتعارض وهذا التاريخ، ما دام قد ألزم نفسه بنوع أدبي محدد هو الرواية التاريخية<sup>(1)</sup>.

ومن جهة أخرى، فإن مساحات واسعة تبقى فارغة أمام المؤلف، ليتدخل في صياغتها وتشكيلها دون إخلال بالنسق العام للوقائع المعروفة؛ فالمصادر التاريخية لا تقدم لنا تحليلاً دقيقاً للشرائح الاجتماعية، فهي في العادة تكتفي بسرد الوقائع العسكرية والسياسية الكبرى، وأخبار القادة والسلاطين والخلفاء والأمراء والأعيان، ولذا يستطيع المؤلف أن يبتدع شخصيات تمثل نماذج اجتماعية وإنسانية في عصر الأحداث، انطلاقاً من فهمه وتحليله للعلاقات الاجتماعية السائدة، وقواها الفاعلة. وإن لم تكن شخصيات حقيقية بثرواتها وأعيانها، فإنها شخصيات تاريخية واقعية بقدر ما تمثل شرائح المجتمع في ذلك السياق التاريخي<sup>(2)</sup>.

وأخيراً نقول إن المصادر التاريخية تجتزئ الأخبار، والمؤلف المبدع يتناول خيطاً يعطيه المصدر التاريخي طرفه أو يشير إليه، ثم يغير المؤلف فيه ويضفي عليه أبعاداً مركبة ليكتسي واقعيته ويستوي أنموذجاً إنسانياً، وبهذا تتحول الحقيقة التاريخية التي أفضى إليها النظر في المصادر إلى حقيقة فنية توافق طبيعة الوسيط الفني ومتطلباته وشروطه، فثمة مساحة للخيال والابتكار والإبداع، ولكنها مساحة تمنحها المادة التاريخية نفسها، ولا تأتي على حسابها أو بديلاً عنها<sup>(3)</sup>.

(1) قاسم، عبده، الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، مرجع سابق.

(2) كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة، مرجع سابق.

(3) المرجع نفسه.



## القسم الثاني

### قراءات تطبيقية



## جدلية الذاتي والكوني

### في رواية واسيني الأعرج "البيت الأندلسي"<sup>(1)</sup>

تمهيد:

تلقت رواية البيت الأندلسي إلى حكاية الذات، وتعمل على بلورة وعي نقدي بأخطاء محلية داخلية، عبر تعالق وثيق يشتبك فيه التاريخي بالاجتماعي والسياسي، وبالبيوغرافي أيضاً. فالبيت الأندلسي كما ستظهر هذه الدراسة هو جزء من بنية مجتمع محدد، وهو جزء من حياة عابثها الكاتب، فالتخييل هو تمثيل للواقع وإعادة خلق له، لا مجرد انعكاس ميكانيكي<sup>(2)</sup>. ففي نص واسيني الأعرج تتخلق لغة خاصة تقول المعاناة عبر إشارات أليغورية<sup>(3)</sup> تميل إلى تاريخ المسلمين في الأندلس، بهدف الولوج إلى جوهر الواقع العربي، ومن هنا تولد الرواية دلالتها الرمزية في مناخ يحافظ على الإيماء بواقعية ما تتضمنه من أحداث، تكون البطولة فيها للبيت الأندلسي الذي يحضر عنصراً أولياً في تحديد سمات عالم الرواية.

تتشغل هذه الدراسة بفكرة رئيسية طغت على العمل، ومنها تفرعت أفكار أخرى لا تقل أهمية عنها. وهي الفكرة التي يلمس القارئ فيها ميلاً إلى فن

(1) الأعرج، واسيني، البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، 2010.

(2) إدريس، سماح، الثقافة العربي والسلطة: بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت، 1992، ص 12.

(3) الرواية الأليغورية تشير فيها الأحداث بوضوح وباستمرار إلى بناء آخر من الأحداث والأفكار المتزامنة مع الأحداث التي ترويها الرواية.

سوسيولوجي، يضمم توجها يحفز البشر على الاطلاع على كل مكوناتهم، واعتبار كل هوية منهم هي محصلة لانتماءات عديدة، بدلا من حصرها في انتماء واحد، يجعل الواحد منا أداة لقهر الآخر واستعباده. والرواية كما سيتضح تعمل كميّار لمعان ذاتية قادرة على التفاعل المستمر والتواصل مع آخرين، متخطية حدود الزمان والمكان اللذين تركا بصماتهما على البيت الأندلسي؛ فمع ذاتية لافتة عبرت عنها سلالة غاليليو بتمسكها في البيت، تبرز قدرة جليلة على الاندماج مع مستويات جمعية مختلفة تضم الإنسانية جمعاء.

يرتبط البيت الأندلسي<sup>2</sup> بحلم عاشه غاليليو: سيدي أحمد بن خليل وزوجته سلطنة الونسو في هضاب غرناطة، حيث كانت نهاية آخر ملوك بني الأحمر. نبت البيت في القصة في الجزائر مثلما اشتهى نسخة من البيت الغرناطي، على طراز العمارة الموريسكية، ولكنه كان يفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية أدخلت عليها لمسة أندلسية. يتعرض بعدها البيت لمحاولات مسخ وهدم، يكون مراد باسطا الشخصية الرئيسية التي ورث البيت والمخطوطة التي تعود إلى جده غاليليو شاهدا عليها. بقي البيت بعدها واقفا إلى أن جاءت طبقة جديدة في الجزائر، اشترت المساحة التي يحتلها لتشييد برج مائة طابق، بدعوى أنه يحل جزءا من مشكلات السكن العويصة، كما يتحول جزء منه إلى أسواق ومطاعم ومكاتب تغير من وجه المدينة.

يتوزع السرد بين زمنين؛ زمن ماض يتحرك فيه الروائي عبر مخطوطة نادرة رسمت بكثير من التفصيل تاريخ عائلة من الموريسكيين، وآخر حاضر ممتلئ بأحداث الماضي، لا ينفصل عنها. والرواية ما تفتأ تكسر زمن القص الحاضر لتفسح مجالا للذاكرة، في محاولة منها للتأكيد على جلدور مراد باسطا وهويته المرتبطتين بالبيت الأندلسي وتثبته به، وهو ما عبرت عنه رؤية حاسمة تؤكد على علاقة الإنسان بالمكان وعلى معرفته بتاريخه.

وإن كان مراد باسطا حفيد غاليليو الموريسكي قد احتل جزءاً رئيسياً في الرواية

يسرد فيه حكايته مع البيت الأندلسي، فإنه في أجزاء أخرى يترك الكلام لغيره من الرواة من الآباء والأجداد. وهو ما تظهره المخطوطة السالفة الذكر، حين تطلعنا على انتهاك القرصان دالي ماما للبيت بعد وفاة غاليليو وزوجته، نعرف بعدها أن مارينا ابنة غاليليو تتعرض لاغتصاب، أعقبه غياب مبهم لها بعد أن ظلت تحلم بعودة ما إلى غرناطة. يشترى البيت بعدها حسن الخزانجي لابنته خداج العمياء، حيث تعود العائلة إلى البيت. في فترة الاستعمار الفرنسي، يتحول البيت إلى بلدية، ثم مكان إقامة لنابليون الثالث وزوجته، إلى أن يستعيد حقيقته الجوهرية، فيخصص بعد الاستقلال داراً للغناء الأندلسي، ومن ثم ينحدر ويتحول حانة يلتقي فيها القتلة وأصحاب الصفقات المريبة. ينتهي به الحال في نهاية الرواية إلى موت وحرق شنيعين، يدفعان القارئ إلى تأمل الماضي بحثاً عن مجموعة القيم التي تخص الإنسان في حريته وفي سيادته على زمنه ليبيّن تقدمه، ولتكون له الفاعلية في حياته.

في هذه الدراسة سنحاول قدر الإمكان الوقوف على خصائص معينة ميزت هذه الرواية، ولعلني أذهب إلى أبعد من ذلك في محاولة للكشف عن مواقع بعينها، أستنبط من خلالها عناصر فنية محتملة استعان بها الروائي للتأكيد على أفكاره وحمل القارئ على تبنيها؛ فمن المؤكد أن الروائي كان معنياً طيلة الوقت بشحنات شعورية وجمالية معينة، يثبها في نصه بفرض التأثير في القارئ، وبالتالي تشكل هذه الدراسة وفقاً لمجاور رئيسية تالية تثبّق عن إطار عام عبر عنه العنوان الرئيسي للدراسة، وهو الذاتي والكوني، كيف رآه واسيني الأعرج؟ كيف عبر عنه؟ مع اهتمام خاص بوسائل فنية خاصة يتوسلها الروائي لإحداث إدراك معين لمفاهيم محددة حرص على إيصالها لقارّقه.

### الاستدماج في البيت الأندلسي:

أساس الأدب العظيم، كما يقول لوكاش، هو العالم المشترك للناس: أي هو الكوني الذي تحترم فيه الأبعاد ولا يدمرها التناحر<sup>(1)</sup>. وهو ما يدعونا إلى التذكير بأن الذاتي وعلاقته بالكوني يحلان بالضرورة إلى ما يطلق عليه بيرجر<sup>(2)</sup> اسم الاستدماج، وهي عملية مستمرة طوال الحياة، يلحن فيها، الفرد ويتعلم معاني الثقافة، وكيفية تقبل المهام والأدوار والهويات التي يمكن أن تشكل البناء الاجتماعي للثقافة، وهذه التشنج مع أمور أخرى تقوم بحل مشكلة نقل المحتوى الثقافي من جيل لآخر. ومن الاستدماج نعرف أن الإنسان إفراس من إفراسات المجتمع، وهو جدل يحدث كعملية جماعية يشترك فيه الأفراد معاً، ولا يمكن أن يحدث كعملية فردية تجري بمنأى عن الجماعة<sup>(3)</sup>.

من هذا المنطلق لم تكن الذات في البيت الأندلسي عديدة العالم أو عرضة للقلوب، فهي نسبية في تكوينها على المستوى الثقافي؛ فالذات منتج اجتماعي لا يمكن فهمه واستيعابه بعيداً عن السياق الذي تشكلت فيه ولاقت الحماية في إهابه، وفقاً لتعبير بيرجر<sup>(4)</sup>. فالهوية كموقع موضوعي يتم اكتسابه ذاتياً بعون من العالم الذي نشأت

(1) تقول ميني العيد: لم يتخل أدبنا العربي الإبداعي في خطابه الأشد تعبيراً عن موقف مقاوم عن هذه الروح الكونية، وعن رفضه لنزعات التناحر والتدمير. وتذكر على سبيل المثال ما قوله إحدى شخصيات رواية محمد ديب **الدار الكبيرة** وهي رواية عبرت عن موقف مقاوم واضح ضد الاستعمار الفرنسي للجزائر تحترم لغتنا ومجدنا كما تحترم لغة غيرنا ومجده. انظر في ذلك كتابها: **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 25. وانظر سلمان، نور، **الأدب الجزائري في رحاب الوفق والتحرير**، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص 60-65.

(2) P.Berger/ بيتر بيرجر: يصنفه معظم الكتاب في مدرسة فكرية تحمل اسمه، فأعماله تقع في إطار تحليل ثقافي على هيئة جدل سيميولوجي من إبداعه الخاص.

(3) عن مقالة لبيتر بيرجر بعنوان: **بيتر بيرجر والظاهراتية**، ترجمة محمد حافظ دياب، مدرجة في كتاب **التحليل الثقافي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 125-126.

(4) بيتر بيرجر والظاهراتية، ص 129. لذلك يقول بيرجر إن الإنسان منذ أن يتعلم اللغة، يبدأ بالانضمام إلى العالم الاجتماعي، ويستمر استيعابه لانتماءات الآخرين.

فيه، وفي إطار عملية التنشئة الاجتماعية يترسخ كل من المجتمع والهوية والعالم داخل الوعي<sup>(1)</sup>.

في داخل هذا البيت تلتقي انتماءات متعددة تؤكد أننا كائنات منسوجة من خيوط من كافة الألوان، وبالتالي تغدو المعركة التي يخوضها مراد باسطا من أجل حماية الطابع التراثي لبيته غاية في المشروعية، وهو ما يدخل في إطار مقاربة خاصة لمفهوم الهوية، ينظر إليها كحصيللة لكافة انتماءاتنا الخاصة والمتعددة؛ فنحن في نهاية المطاف وكما يقول أمين معلوف مؤمنون على إرثين: عمودي يأتي من الأسلاف، وأفقي يأتي من العصر<sup>(2)</sup>.

تعود بنا الرواية إلى لحظات التهمجير المروعة التي تعرض لها غالييليو، حين أجبر قهراً على ترك غرناطة التي لم يعرف سواها وطناً. وهو ما نقلته الرواية في بداياتها، وبقيت محتفظة به، مذكرة طيلة الوقت بأن المشاعر التي يحتفظ بها المرء تجاه الأرض التي فارقه ليست بسيطة أبداً. إن كانت النفس البشرية بطبيعتها تنزع إلى الحنين، حين تجبر على العيش في عالم لا يشبه وطنها الأصلي، فإن بناء البيت الأندلسي غدا تعبيراً قوياً عن رغبة جارفة لدى غالييليو لاسترداد زمن سرق منه. لكن يبدو أمراً لافتاً هنا أن البيت وعلى مدار قرون أربعة احتفظ بكل ما جرى بناؤه عليه، بما يجعله موئلاً لذاكرة ثرية ورموز وأعمال فنية لا تقدر بثمن.

إن كان البيت قد بُني في الأساس استعادةً لوطن ضائع، فإن الرواية كانت حريصة على استحضار كل ما يعزز تلك العلاقة الخاصة التي تجعل للبيت روحاً أندلسية قبل أي شيء آخر. وهو ما كانت له تجلياته الخاصة حين حرص الروائي على إبراز كم وأثر من الإشارات التراثية، غرضها مجابهة حالة إنكار اللذات وتهميش

(1) بيتر بيرجر والظاهرية، ص 130.

(2) معلوف، أمين، الهويات القاتلة، ترجمة نهلة ييغون، دار الجندي، دمشق، 1999، ص 146.

للهوية يتعرض إليها الإنسان العربي؛ وهو ما يمكن ملاحظته في حالة السرد التي تصدرت أوراق المخطوطة<sup>(1)</sup>، فهي لا تخرج عن نمط قديم وجدناه في الكتابات العربية القديمة، وكذلك وجدناه في العناوين الشارحة في رواية سيرفانتس الشهيرة دون كيشوت. كذلك كان للموسيقى الأندلسية دورها في تفعيل هذا المشهد التراثي الجميل؛ وهو ما كانت له أصداؤه عبر عناوين متقاة من مقامات أندلسية متعددة؛ فالرواية تبدأ بافتتاحية صغيرة استخباراً؛ نقرأ بعدها توشية مراد بامسطاً، وتوبة خليج الغرباء، ووصلة الخيبة<sup>(2)</sup>، وكل منها جاء في موقعه المناسب يشد من تماسك الرواية وتناسق بنيتها.

في حرصه على تثبيت هذه الإشارات التراثية، يعبر بنا الروائي من مرحلة استقبال حسي تحمل إحساسات مثيرة غير ذات معنى، إلى مرحلة إدراك عقلي ذات إيماءات سيكولوجية وفكرية مدهشة، تحمل معاني ودلالات من شأنها رفع حالة (الإثارة / thrill) في الجهاز العصبي للمتلقي إلى أعلى درجاتها<sup>(3)</sup>. بالتالي لم تكن أصدااء الموسيقى الأندلسية لتنفصل عن هذا المنحى؛ فليقاع زمل المائة على سبيل المثال

(1) نجد مثلاً في مقدمة إحدى أوراق غاليليو الملخص الآتي: وفيها ظروف اعتقاله وطرده وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة البشرات وتعدي حاكم التفتيش المقدس على حرمة جسده... ولقائه مع منقلبه النص. الرواية ص 63.

(2) فالاستخبار وفقاً للرواية، قطعة موسيقية أندلسية، يقدم فيها ما هو آت. الغرض منها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرداً بالآلة وترية حادة، أو جماعياً بمختلف الآلات. وهو ما ينسجم وطبيعة الفصل الذي قدم تلخيصاً لأحداث الرواية يثر فضول القارئ لمعرفة المزيد. أما التوشية فهي مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام لها وظيفة إيقاعية تجميلية، الغرض منها استعادة الأنفاس. كما ترد التوبة باعتبارها مقاماً موسيقياً أندلسياً معروفاً. كذلك وصلة الخيبة التي تعطي نوعاً من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعة.

(3) وهي التأثيرات التي يقال فيها إنها تعمل على تنشيط النصف الأيمن من المخ المرتبطة بالانفعالات وتصل بالمتلقي إلى sensation seeking بما يطل حالة الركود والملل في الجهاز العصبي. انظر: عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة: السليبات والإيماءات، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311 يناير 2005، ص 295، 324.



جاء في مكانه المناسب من الرواية، متماشياً ومعناه، إذ تمتزج فيه شفافية الفقدان وخيبة الحاضر وهشاشة اللقاء.

ما تنفك الرواية في هذا السياق تقيم اعتباراً لمفهوم الحوارية البصرية، وهو ما يمكن مطالعته عبر مشاهد تعزز نشوء صلة عقلية انفعالية بيننا، وبين المشاهد البصرية التي تصلنا عن البيت الأندلسي. وهو ما يمكن تتبعه في أكثر من موقع، خصوصاً تلك المواقع التي تصف البنية المعمارية للبيت. من مثل وصفه للغرف التي يتكون منها البيت؛ الصالة الكبرى بكل ملحقاتها، والتي تفتح على الحديقة التي يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة، البيوت الصغيرة المجهزة بكل المتفعدات الصحية، المطبخ الواسع المنفتح على الحديقة، دار الخدم وغيره.

إن كان لهذه المشاهد البصرية التفصيلية وقعها في إحياء البيت الأندلسي، فإن ما يلجأ إليه الروائي من عملية أشبه ما تكون (بترابك الصور/ imposition of images) له وقعه الأكبر والأشد تأثيراً في تكريس حالة الحنين إلى زمن أندلسي قديم؛ فالسرد في بعض مواقعه يضعنا أمام صورة حاضرة تتوزع بين مكانين؛ يقع أحدهما في الحاضر، والآخر في الماضي لتعزيز القرابة السيكلوجية بين زمنين<sup>(1)</sup>. وهو ما يمكن تلمسه في المشهد السردى التالي الذي أعقب نشوء البيت، إذ يقول غاليلى: أغمضت عيني لكي لا أموت مختنقاً بعبء الفقدان. انتابني بقوة وجه شوشانة وجلساتها الناعمة، وسلطانة سيده الصوت والأمكنة. كل هذه الطقوس سبق أن عشتها بكل تفاصيلها<sup>(2)</sup>. كذلك يبدو هذا التراكم أكثر وضوحاً حين يقول غاليلى: ثم تركت صوتها يتلوى ساحباً وراءه حنيناً كان ملائني. مرت أمام عيني حتى مسح المدينة وهواصفها وأزراقها... دروب البيازين ومحلات الذهب، ومكتبة المخطوطات...<sup>(3)</sup>. بل إن ما غرسه

(1) عصر الصورة، مرجع سابق، ص 301.

(2) الرواية، ص 174.

(3) الرواية، ص 179.

غاليليو من أشجار في حديقة البيت، كانت له صورته الحاضرة من ماض أندلسي بعيد لذلك لجده يقول: "وغرست فيها كل ما بنت بصلة بأرضي الأولى: البرتقال، الكروم والزيتون، تفاح الشمال، الياسمين، مسك الليل..."<sup>(١)</sup>.

ما كان لهذه المؤثرات الحسية أن تحضر بعيداً عن حواس أخرى تأتي من عقب الماضي، ومن هنا طاب لغاليليو أن يشرب الشاي مليحاً بالنعناع الحار مع ميمون، يستذكران أشواق بلنسية التي كلما ذكرها دمعت عيناه<sup>(٢)</sup>. ولعلنا في هذا السياق لا نبالغ إن قلنا إن حاسة الشم كانت الأقوى من ضمن الحواس الأخرى المستخدمة لاستثارة الانفعالات الإنسانية. نستحضر على سبيل المثال تلك الرائحة الخاصة التي صنعتها سلطنة في أجواء أسترجم فيها وصلات أندلسية ضائعة، تُذكر بحالة غريبة من الغياب يصطحبها استرجاع لعالم مسروق. يستذكر غاليليو هذا فيقول: يُرشد الصحن بماء البرتقال وعطر الياسمين، وتجلس النساء حول النافورة وتبدأن في الغناء...<sup>(٣)</sup>.

إمعاناً في الربط بين الرائحة وزمن مفقود، يقع القارئ على تقابلات تضادية على المستويين الأفقي والعمودي؛ فالمخطوطة<sup>(٤)</sup> صاحبها رائحة غريبة، ظلت عالقة بأنف مراد حفيد غاليليو، وهو ما يبرره بالقول: "شممت فيها أيضاً رائحة أمي"<sup>(٥)</sup>. لكن المخطوطة تفقد بعض رائحتها حين أدخلت المكتبة الوطنية، تماشياً وسلاطة توصف بأنها "تبيع وتشتري في كل شيء"، حتى في عرضها، فما بالك بمخطوطة تجلب لها مالاً كثيراً<sup>(٦)</sup>. وتبقى رائحة كل من عبّر البيت الأندلسي ماثلة أمام مراد؛ ففي هذا البيت

(١) الرواية، ص 153.

(٢) الرواية، ص 157.

(٣) الرواية، ص 193.

(٤) وهي وفقاً للرواية وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين، وبداية حياتهم في الجزائر، قبل خمسة قرون.

(٥) الرواية، ص 8.

(٦) الرواية، ص 16.

روائح كثيرة، بعضها تداخل مع الروائح الجليدة حتى مات فيها، وبعضها يقاوم. لذلك يقول مراد: «كلما شممتها، شعرت بنفسي في زمن غير هذا الزمن، الروائح لها ذاكرة، وفي ذاكرتها أنسجة قادرة على تفكيكها ووضعها في توارينها المناسبة»<sup>(1)</sup>.

في كثير من الحالات تحضر الرائحة مستبقة الحدث؛ فمراد أحس بالضباع حين شم رائحتها أنا لم أر الضباع، ولكنني أشم روائحها الكريهة يومياً<sup>(2)</sup>. كما حصل مع جده حين شم عطر سلطنة قبل أن يراها شدة الشوق أشعرتني بشيء غريب رمانى بعيداً. شمنت رائحة سلطنة<sup>(3)</sup>. يبقى أن شم هذه الرائحة غير متاح لكل البشر، وهو ما يحمل دلالة عميقة عبرت عنها الرواية في حديثها عن حلقة الضباع بالقول: «فالرائحة كالحلم، إذا عمت خفت، بعدها يالفها الناس، ثم سرعان ما تتلاشى نهائياً»<sup>(4)</sup>. لذلك تأخذنا الرواية إلى قطاع آخر من البشر لم يشأ أن يشم رائحة البيت الأندلسي، وهم وفقاً للرواية عصابات من القتل المختصين والقراصنة المحترفين، بشروا مراد بأنهم بعد إزالة البيت سينون برجاً عظيماً، ويسمونه برج الأندلس حفاظاً على عطر الماضي، والمكان الذي نبت فيه البرج.

إن كان الأديب يحسه الجمالي ميالاً إلى إعادة إنتاج فكرته بطرق مجازية التفاضلية، فإننا في هذه الرواية نقف على أكثر من صورة فنية، الغرض منها تكثيف المعنى، وتأكيد الفكرة التي قامت عليها الرواية؛ فالناظر الذي اكتشفه غاليليو على الأرض الصغيرة التي اشتراها في القصة - على سبيل المثال - يحمل قيمة رمزية عالية، بما هو تأكيد على حينئذ للأرض الأولى غرناطة، لذلك لقي اهتماماً خاصاً من غاليليو ومن ابنته مارينا من بعده، وكان حريصاً منذ أن وجده على إذابة الصدا عنه دون إيذائه، وبني له غباً

(1) الرواية، ص 55.

(2) الرواية، ص 30.

(3) الرواية، ص 173.

(4) الرواية، ص 30.

يحميه من الرطوبة وكان يصفه بالقول: 'ربما كان الناطور كلبتي التي تريحني، ولكنه كان فضائي الأزرق والجميل'.<sup>(1)</sup>

وبالمثل شكّل البيانو قيمة رمزية أخرى بمصيره المأساوي الذي لم يكن ليختلف عن مصير البيت. في البدء وضعته 'باري' سميئة في مزيلة برفقة لوحة صغيرة من القرن التاسع عشر<sup>(2)</sup>، ومن ثم رمي تحت الرياح والأمطار، يعبث به صبية، أخرجوا ما في أحشائه، ولم تبق إلا احتشابه وقطعه المعلنية تقاوم الأيدي، إلى أن كسر خشبه ووضع في النار كل شيء في البيانو، لم يعد إلا علامات صغيرة على زمن مات والذئب<sup>(3)</sup>. وباري التي أحرقت يقول عنها مراد: 'لم تكن معنية بمواسمي الدفينة. بل لم تعرف حتى إنها ارتكبت جريمة ليس في حقي فقط، ولكن في حق ذاكرة كانت كل يوم تموت قليلاً'.<sup>(4)</sup>

في هذا السياق لم يكن البيت ذاته المهلد بالسقوط مجرد بيت عائلي وحسب، وإنما كان الوطن نفسه حين يحمل ويترك ليتهاوى<sup>(5)</sup>، بعد أن كان مؤشراً لفاعلية الإنسان التي تنتج وتغير وتبدع. لذلك توالدت الصور تبعاً لتأكيد حالة موت البيت بمعناه الأوسع، حتى إن مراد ذاته غداً شبيهاً بالبيت، بدءاً من مرحلة الشباب والعنفوان، انتهاء بمجاذلة الحرق التي تعرض لها، وما أعقبها من موت مأساوي. لعلنا لا نذهب بعيداً إن قلنا إن الإبادة التي تعرض لها البيت لا تبعد كثيراً عن أشكال التطهير العرقي التي تعرض لها

(1) الرواية، ص 154.

(2) وهي صورة امرأة وفقاً للرواية بلباس عربي أبيض تحت إعطها كومة من الأوراق التي كانت تضغط عليها خوفاً من تسريها. الرواية، ص 352 وهنا تكمن المفارقة بين ماضٍ يوحى بمحرم جلي مدوناته ومقتنياته، وحاضر يقذفها مع المهملات.

(3) الرواية، ص 358.

(4) الرواية، ص 358. وهو البيانو الذي يحضر في رواية 'واسيني' صونانا لأشباح القدس في سياق مشابه، إذ اشتراه فنان عظيم بعد أن باع جزءاً من بيته وأثاثه، في حين أتى الأغنياء الورثاء على حد تعبير الروائي فباعوه في أقرب سوق للأغراض القديمة. انظر: الرواية، دار الآداب، بيروت، 2009، ص 461.

(5) من هنا جاء مشهد الأشجار التي أمالها الوالي، وسحبها من الأرض بسهولة لتؤكد مآل السقوط الختمي لكل ما لا يمتلك جذوراً. الرواية، ص 363.

الموريسكيون في الزمن الماضي، حين كانوا ضحية مجازر عجزوا عن ردها، حتى إن حريهم في الجبل تشبه حرب مراد أو معركة التي خاضها للحفاظ على البيت.

من هنا يحدث الصراع بين مراد الذي يتزع إلى تثبيت البيت - ولو بقي في بيت الخدم- وجماعة المصالح المسيطرة، الذين لم تتناولهم الرواية على أنهم مجرد أفراد أخطأوا، وإنما أبرزتهم نماذج إنسانية تعبر عن قوى تاريخية عالمية، تمثل نظاماً دكتاتورية، تكون قوة الدولة فيها أسمى وأعلى، بوجود جهاز حكومي يؤكد على تدعيم مصالحها ويضعها فوق مصالح الأفراد والجماعات. ويبدو جلياً أن هذه القوى التي رسمت صورة خراب البيت الأندلسي لم تكن عدوة لتراث خاص بقوم معين، وإنما كانت عدوة للإنسانية جمعاء. فإن كنا قد أظهرنا صوراً بعينها تعزز مكانة البيت باعتباره جزءاً من مكون عربي إسلامي، فإننا بالضرورة نجد فيه ما يعزز مكانته في إطار أوسع وأكثر شمولية، فالبيت كان تنوعاً طبيعياً للتاريخ البشري، وكل تغيير أصابه كان متماشياً ومنسجماً مع ذهنية عصر شهده البيت، لذلك عُمِر البيت الأندلسي أكثر من أربعة قرون. كانت في الأصل مكاناً معزولاً، قبل أن يتم تشييدها بحسب الحملات التي توأمت عليها؛ السكان الأوائل الرومان، المسلمون، الأندلسيون، الأتراك، الفرنسيون، ثم ناس ما بعد الاستقلال<sup>(1)</sup>. وبالتالي يغدو هذا التغير حاملاً لرؤية إنسانية لا تحجر المشاعر ولا تحمل نكراناً للذات<sup>(2)</sup>.

لذلك جاء وصف تداعي البيت تفصيلياً معبراً عن حالة شمولية واسعة يعتدى فيها

(1) الرواية، ص 139. وهو ما عبرت عنه الرواية في أكثر من موقف؛ قول التلميذة: "نحن أبناء كل الحملات التي مضت. لم نأت من فراغ. فينا من كل هؤلاء الذين سبقونا إلى هذه الأرض، ولن نكون في النهاية إلا هذا النمن المختلط". حتى إن وجود الخط العربي في البيت يعزز القول: إنها أرض مرت عبرها اقوام كثيرة وديانات كثيرة أيضاً. الرواية، ص 140.

(2) معلوف، أمين، الهويات الثالثة، مرجع سابق، ص 105. والبلاد عموماً تبنى بلعنية الاستمرارية، ولكن مع تحولات عميقة وإسهامات خارجية كما جرى في حقب الماضي البعيدة. المرجع نفسه، ص 62.

على تراث إنساني بأكمله "كانت الآلة تعري جسد البيت" ... مقصورة الناظور، أجزاء وأعمدة أضيفت في العهد الكولونيالي، أعمدة وزوائد تجميلية أتى بها زوج مارينا، المدخل التركي الواسع، الجزء الخلفي الأقدم الروماني، كذلك اختلط نبات الحديقة بالنافورة التي تكسرت إلى ملايين القطع الصغيرة<sup>(1)</sup>. كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة<sup>(2)</sup>. ولم يكن مشهد دمار البيت الأندلسي ليحضر بهذا التفصيل إلا ليخلق حالة استفزازية، تساهم في خلق وعي نقدي يتشكل ذاتياً ضد الهدم، وما يترتب عن هذا الهدم من تهجير المدينة من ذاكرتها، وكان من الطبيعي بعد ذلك أن تغيب نداءات الطيور التي كثيراً ما كان يخلو لها التفريد بين الأشجار في مثل هذه الأوقات<sup>(3)</sup>.

على الرغم مما يحمله البيت من ذاكرة شمولية عامة، إلا أن هذا لا يلغي أن الأساس الذي أقيم عليه هو العمارة الموريسكية: البوابة، والساحة التي تظللها السقيفة، وتحترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية مثلما اشتهاها غالييليو وزوجته سلطانة، لذلك تؤخذ هذه العمارة - باعتبارها منتجاً ثقافياً - على أنها تأمل في العالم كما يحتويه الوعي البشري، ويصبح من الضروري تسليط الضوء على الجوانب الذاتية منها، ذلك أنها في نهاية المطاف تعمل - وفقاً لبيرجر- كمقاييس ثابتة للذاتية الإنسان<sup>(4)</sup>، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار المقاصد الأساسية التي بُني البيت على أساسها، بما تحمله من معان ذاتية تخص الموريسكي الذي أجبر على مغادرة أرض لم يعرف سواها وطناً، وهو ما عبّر عنه غالييليو بعد اكتمال البيت بالقول: "عدت بسرعة إلى زمن توقف خمسة قرون في أرض أخرى، لأعاود الجري والركض كما كنت أفعل دائماً، وأختزل الزمن الذي لعب فيه أجدادي لعبة الحياة والموت حتى انطفأوا فيه<sup>(5)</sup>".

(1) الرواية، ص 441.

(2) الرواية، ص 442.

(3) الرواية، ص 440.

(4) التحليل الثقافي، مرجع سابق، ص 121.

(5) الرواية، ص 183.

## الحرب والقباس الهوية:

إذا كانت الرواية قد حسمت أمرها في جدلية الذاتي والكوني، حين دعت إلى ضرورة الحفاظ على صيغة متوازنة تقيم اعتباراً للأمرين معاً، فلنأنا فيما يأتي من سطور- وفي نفس الإطار المعني بالذاتي والكوني - سنحاول استكشاف موضوع الهويات الدينية وأثرها على الحروب الإنسانية. ساعين، كما فعلنا في المحور السابق إلى الكشف عن منظور الرواية، بما لا يتفصل عن بحث في أدواتها الفنية التي استخدمتها لتثبيت فهمها وإدراكها الخاصين بهذا الشأن.

تنطلق الرواية من حقيقة علمية لا مراء فيها، وهي صعوبة التحكم في الدم، أو خرافة النقاء البشري، وهو ما يعبر عنه سيرفانتيس حين يفصح عن مخاوفه تجاه محاكم التفتيش فنجلده يقول: "من يعلم اليوم، بعد ثمانية قرون من الزمن أو أكثر، أن دمنا هو دمنا؟ ماذا كان يفعل المسلمون الذين اختلطوا بنا، في أرضنا، ماذا بقي منهم اليوم وماذا بقي منا صافياً، بعد كل هذا الزمن؟ دهمهم فينا ودمنا فيهم"<sup>(1)</sup>. فمن العبث الشديد أن نعتقد بوجود هوية ثابتة، فالهوية بلا شك مؤلفة من انتماءات عديدة، ولا بد من التأكيد أننا نعيش ككل. ويصبح من الأهمية بمكان أن نعتقد بأن هوية الإنسان ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة، وليست رقعة، بل رسماً على نسيج مشدود. والذي تشير إليه الرواية على نحو متكرر يتقاطع ومقولة أمين معلوف بأن الهوية انتماء واحد يحصر البشر في موقف متحيز ومتعصب"<sup>(2)</sup>. وبالتالي نجد حشداً متتابعاً لأكثر من مقطع سردي ينحو باتجاه الدفاع عن إنسانية الإنسان، بما يتوافق ورغبة لإحياء ثقافة كونية تقوم على رفض أي شكل من أشكال القمع التي تركز على اختلاف في الجنس والهوية أو الانتماء. من هذا المنطلق أدانت الرواية كل خطاب يصنع الصراع على حد الانتماء الديني، فكان صانع الذهب اليهودي، فيمون البلنسي الذي عمل معه غاليليو في القصة

(1) الرواية، ص 269.

(2) معلوف، أمين، الهويات المقتلة، مرجع سابق، ص 41.

رجلاً طيباً صافياً كقطرة ماء، يقول فيه: تشغلني بسبب الحرقه التي كنت أعرفها جيداً. وضعه كان شبيهاً بوضعي... جاء مع الدفقات الأولى من المارانوس الذين طردوا من الأندلس<sup>(1)</sup>. فاليهودية تحضر على أنها مجرد انتماء ديني، ولا يجوز التعامل معها باعتبارها معياراً عنصرياً. وهو ما لا تعترف به الصهيونية الآن التي عرفت عبر تاريخها بجعلها اليهودية معياراً يقوم على فكرة تفوق اليهودي على غيره من البشر<sup>(2)</sup>. كذلك جاء طلب غاليليو أن يدفن في مقبرة مرامار لأنها المقبرة الوحيدة في الدنيا التي أتمحت فيها كل الأديان. استقبلت المسيحي، واليهودي، والمسلم والبوذي، وحتى الملحد<sup>(3)</sup>. وبلغ الأمر إلى درجة أن مراد باسطلا لا يعترف إذا كان جده مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً... وإذا كانت مارينا وسيلينا ثدينان بمحبة غير محبة الناس<sup>(4)</sup>.

لذلك يتحدث السرد بإعجاب عن المقاوم أورمير الذي يقول فيه جونار حاكم الجزائر أنه عُرف جيداً وبطريقة جميلة كيف يطبع النموذج العربي بالبصمة المسيحية التي جمعت بين الصليب والهلل، واضعاً علامة المجد للرب التي تروق للمسلم، كما تسعد الكاثوليك<sup>(5)</sup>. وجونار - كما يبدو في السرد - من أولئك الذين تعرفوا على الخراب الناجم عن الحملة الاستعمارية الفرنسية، التي كانت تدميرية لكل الخصوصية التي صنعتها القرون الماضية. والكاتب يحرص في سرده على التنبيه بأن جونار حالة شاذة خالفت العرف الاستعماري في تعامله مع الأهالي من أبناء الأرض الأصليين... ليس غريباً أن يسميه أصدقاؤه من العسكريين... الموريسكي الجديد<sup>(6)</sup>.

يقف القارئ في أكثر من مكان داخل هذه الرواية، على مواقف يعينها تربط

(1) الرواية، ص 153.

(2) العيد، مئة، الكتابة حول في التحول، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 19.

(3) الرواية، ص 10.

(4) الرواية، ص 10.

(5) الرواية، ص 311-312.

(6) الرواية، ص 214.



الحروب بفكرة التمييز العنصري، بل وتؤكد أن انتماء واحداً متعصباً يحصر البشر في موقف متحيز، سيكون بالضرورة سبباً للقمع والتسلط، لذلك وصف سيرفانتيس<sup>(1)</sup> الحرب بأنها دمار وإبادة، تعبر عن انفلاق على النفس، إذ تحركها فكرة التمييز العنصري، فمن يقف وراءها هم الأكثر إصراراً على النقاوة الغريبة<sup>(2)</sup>. والحق أن الحرب هي بالتأكيد ضد كل ما تقدمه الثقافة من معان جميلة، والحق أيضاً أن أساس الحرب اعتداء. لكن يبدو للقارئ هنا أن الرواية لا تبدي حسماً قاطعاً يفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة، فكانت إلى حد ما تنأى عن إبراز حق المعتدى عليه في مقاومة من اعتدى على رزقه وحياته وقيمه وإرثه. لذلك جعلت الرواية النصر والهزيمة تقلبات طارئة لانهايار الإنسان كقيمة، ودعت إلى استبدال الحرب بالعقل<sup>(3)</sup>.

في حوارات غاليليو المتعددة مع سيرفانتيس، تبقى ما بين شد وجذب فيما يتعلق بهذا الأمر، ويبدو لنا كقراء أن وضع حرب محمد بن أمية في حربه الأخيرة في البشرات، في نفس الكفة التي توضع بها حرب دون خوان النمساوي أمر غير عادل. وهو ما يمكن فهمه من خلال قول غاليليو الأكلي لسيرفانتيس: "الغريب أنك.... وأنت تتكلم كأنك كنت تحكي وأنا أقف وراء محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة..."<sup>(4)</sup>. حتى إن سيرفانتيس لا يجد غضاضة في القول لغاليليو: "كلانا فقد شيئاً ثميناً، أنا

(1) وفقاً للرواية فإن سيرفانتيس مضى أربع سنوات محارباً شرساً وكاد يموت، ولما بأهوجية، إذ كان يمكن أن يموت في تونس حين استولى عليها الأتراك، وحين لم تعد الحرب تعنيه، وأراد العودة إلى أرضه، هبت بالصدفة عاصفة تاهت السفن على إثرها، إلى أن سقطت في ميناء الجزائر المكشظ، وهناك بقي رهينة إلى أن تم تحريره بقدية لاحقة. الرواية، ص 279، 280، 281. كما تذكر الرواية أن صداقة كبيرة جمعت غاليليو بسيرفانتيس في القرن السادس عشر لدرجة أن غاليليو هو من حماه العديد من المرات من موت مؤكد في الجزائر. الرواية، ص 61.

(2) الرواية، ص 270.

(3) العيد، معنى، الكتابة تحول في الكتابة، مرجع سابق، ص 15.

(4) الرواية، ص 271.

خسرت جزءاً من جسدي في حرب لبانت، فراعني، وأنت فقدت وطناً. فلا الدراع ينبت ذاتياً، ولا الوطن الأول يزرع من جديد فينبت..<sup>(1)</sup>. علماً أن غاليليو يبدأ حديثه مع سيرفانتس بمقدمة تفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة إذ يقول عنها: "تخوضها أحياناً لأنه ليست لنا أية بدائل أخرى أمام ظلم البشر حتى ولو أكلنا رؤوس أصابعنا ندماً فيما بعد"<sup>(2)</sup>.

يأتي موقف الروائي موزعاً ما بين اعتراف بأن الأندلس سرقت من تحت أرجل المسلمين، وبأن ظلماً كبيراً وقع على شعب جرُّ عن بكرة أبيه ووضع على حواف الموانع المتوسطية، وبين فكرة بقيت تلح عليه في أن الأندلس لم تكن لنا مع أننا كنا لها. حتى إننا نلجده وقد حمل المسلمين الأوائل والجيش القوطي جريرة دماء نزلت، وهو ما يرد في الرواية في أكثر من موقع على شكل لغة تساؤلية، لكنها لا تستطيع أن تخفي شعوراً بأن المسلمين الأوائل ما كان عليهم أن يدخلوا الأندلس. يقول غاليليو: "في تلك اللحظة بالذات، لا أدري لماذا، ولكني في أعماقي لعنت طارق بن زياد والبحر الذي دفع به إلى هذا المكان، وضعف الجيش القوطي الذي لم يمنعه من المرور... ولعنت طمع موسى بن نصير الذي جعل الأمر يلتبس أكثر. صرخت أيضاً في أعماقي: ألم يكن من الأجدى لكم ولنا أن تعفونا من هذا الجرح النازف؟ ثم تداركت حماقتي في النهاية. ولعنت هذه المرة الشيطان الرجيم، الذي سبق بقوة وعمق في لحظة ضعفي"<sup>(3)</sup>.

لا بد هنا من أن نؤكد على أن الدين كما وصفه سيرفانتس هو خيار حقيق،

(1) الرواية، ص 263.

(2) الرواية، ص 271. من ثملات هذه المقارنة غير النصفة أيضاً ما قاله مراد عن الطابور المغربي الذي جاء إلى إسبانيا بحثاً عن الذين يريدون الشيوعية لإسبانيا، فيقول عنهم إنهم كانوا مثل جده ضائعين في غراب جبل البشرات. فما أبعد هذا عن ذاك! علماً أن موقفه من الرجل المغربي الذي كان جزءاً من هذا الطابور حمل قدراً كبيراً من الإنسانية، خصوصاً حين قتله الثوار فقال فيه: "كان ريفياً طيباً خدوعاً... فهو فعلاً كان كذلك، وحر به في إسبانيا توصف بأنها تفضيل، خلافاً لحرب البشرات التي كانت موقفاً دفاعياً مبرراً. الرواية، ص 328.

(3) الرواية، ص 94.

ولكن قبل هذا كله لا يجوز وضع الحرب كما تقول بمنى العيد في إطار من ثقافة استبدالية<sup>(1)</sup>، بها يحل طرف مكان الآخر، أو ينقد طرف طرفاً آخر ليمارس الفعل ذاته؛ فمقاومة الموريكيين في البشرات ليست دعوة إلى حرب أخرى، وليست قتلاً، وإنما هي دفاع عن حق وحياء، ومقاومة لدكتاتورية وتسلط مورسا باسم الدين. وهو التسلط عنه الذي عانى منه سيرفانتيس الذي ظلت وثيقة الدم التي طلبتها محاكم التفتيش من والده هاجساً يلاحقه ويغيظه. وبالتالي يصدق هنا ما طرحه الرواية في حديثها عن ممارسات لمحاكم التفتيش خطرة يتخفى الدين وراءها، أما أمر الإحلال الذي أظهرناه في هذه الرواية، فيبقى موضعاً لتساؤل القارئ، كما بدا أساساً موضعاً لحيرة الروائي الذي لم يشأ أن يطلق أحكاماً صريحة بشأنه، وكان على الأغلب يناقشه عبر حوارات مونولوجية متسائلة!

تستدعي مشاهد بعينها داخل هذه الرواية تأكيداً بأن ارتكاب فعل شائن باسم عقيدة ما لا يتهم هذه العقيدة بالضرورة، فمن الخطورة بمكان تصنيف كل حدث يشهده بلد ما في حانة العقيدة السائدة في هذا البلد. ولو كان الأمر كذلك لما استطعنا أن نقول إن المسيحية تحترم الحريات، وأنها متسامحة إذا وضعت في سياق محاكم التفتيش، وهو سؤال يطرح بالمثل حين نعرض للإسلام، وعليه يكون المشهد الذي تراءى أمامنا في الجزائر القائم على العنف والسلفية والاستبداد والقمع ليس من طبيعة الإسلام<sup>(2)</sup>. وهو أمر يلتفت إليه واسيني الأعرج في روايته قيد الدراسة. في حديث غاليليو لسيرفانتيس نحمده يقول: "... في هذه البلاد شيء يلفه التناقض بين ما يأمره الدين

(1) العيد، بمنى، الكتابة: تحول في التصول، مرجع سابق، ص 16، ص 24.

(2) معلوف، أمين، الهويات المقاتلة، مرجع سابق، ص 70، 73، 95، 97. ويذهب أمين معلوف إلى أبعد من هذا حين يقول إن أسوأ مصائب القرن العشرين من اضطهاد وطغيان وخنق للحرية والكرامة الإنسانية لم تكن من صنع التطرف الديني؛ فالستالينية كانت مناهضة للدين، والنازية كانت تجاهله. ويخلص من هذا أن جميع العقائد قد تنحرف عن أهدافها ويشوبها الفساد وتقوم بسفك الدماء. وبالتالي لا أحد يحتكر النزعة الإنسانية. انظر كتابه، ص 74.

وما تتحكم فيه العادات. يقف الدين قوة ردعية ثانوية بالقياس لقوة التقاليد القوية والمؤثرة في الناس وفي حياتهم. وهو يحكم بلاداً ليست فقط محكومة بقوة الدين ولكن أيضاً بهذا الخليط الذي تلتبس فيه الأدوار بين الدين والمعتقدات البدائية والقديمة. علينا أن نفهم هذه الازدواجية القوية لتتمكن من فهم ناس هذه البلاد...<sup>(1)</sup>. ومن هنا ما كان لبعض الشخصيات الإسلامية لتحضر في هذه الرواية وغيرها من الروايات العربية باعتبارها جزءاً حقيقياً من مكونات الشخصية الإسلامية. وإن كانت الرواية هنا قد كررت هذا الحضور لنماذج إسلامية لم تخرج عما هو رجعي يعبر عن قوى الاستبداد والظلم، أو قوى الخرافة واللاعقلانية ضد قوى الانفتاح والتجدد<sup>(2)</sup>. فإن الحق يقتضي بالضرورة تنويعاً بأن هذه النماذج كانت وليدة عصرنا واضطرابات وتشوهات وخيباته، ولا يمكن إدراجها في خانة الإسلام.

يحس قارئ البيت الأندلسي بتجاذب شديد يأخذه بين حق وباطل فيما يتعلق بنقطة الوجود الأولى للمسلمين في غرناطة؛ فمراد يقول: غرناطة ليست لنا، ولكن فيها شيئاً من أنفاس الحق الضائع والمسروق<sup>(3)</sup>. وحين وطأ أرض غرناطة في مهمة قتالية يقول مراد: كنت أعود إلى أرض عشقها (جده) بقوة ثم أعادها إلى ذوبها بعد قطعة دموية<sup>(4)</sup>. ويقول أيضاً: رأيت بدون أدنى جهد حي البيازين. حياة جدي. الزوايا التي كان يقطعها يومياً. هضاب المدينة التي كانت تطوقها. معابرها. المكان الذي مات فيه

(1) الرواية، ص 266-267.

(2) لذلك يقول سماح إدريس: الإسلام مكون حضاري أصيل من مكونات الشخصية العربية، شد أن وجدت شخصية رواية إسلامية باعتبارها أداة تغيير سياسية واجتماعية. انظر كتابه المصنف والسلطة، مرجع سابق، ص 220. وانظر: إبراهيم، زيان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، 2003. وفي محاولة لتفسير النموذج النمطي للشخصية الإسلامية الذي تطرحه الرواية العربية.

من هنا يحضر الحاج لإبراهيم مزواجاً يعامل المرأة على نحو سريع، يعبر عن رغبته في أن يربي زوجته الصغيرة على يده عملاً بالنسبة النبوية الشريفة، وهو ذات الرجل الذي يحضر للحملة القادمة الخاصة بالمجلس الوطني لصالح أحمد بارونات الحرب.

(3) الرواية، ص 320.

(4) الرواية، ص 322.

محمد ابن أمية. البيت المذهل الذي اكتشفه بالصدفة مع لالة سلطنة<sup>(1)</sup>. فالرواية تأخذنا إلى حالة قصوى من الحنين، تفرض رغبة في عودة مثل الطوفان، عندما تستيقظ لا قوة في الدنيا تمنعها<sup>(2)</sup>. وتكون بذلك كرسى الحنين إلى أرض بقيت الرواية تتعامل معها على مستوى من المستويات باعتبارها وطناً، فالأرض التي يدفن فيها جدك الأول والثاني والثالث .. والعاشر، هي بالضرورة أرضك<sup>(3)</sup>. ومن كان على هذه الأرض التي بقوا فيها أكثر من ثمانية قرون. أجدادهم وأجداد أجدادهم من تلك الأرض<sup>(4)</sup>. وكانت في أحيان أخرى تغلب عليها فكرة أن المسلمين قد دخلوها غازين<sup>(5)</sup>. وهو ما عبر عنه غالييليو بالقول: ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئاً لم يكن. كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى. كما كان أو كما يجب أن يكون<sup>(6)</sup>.

كذلك كان لهذه الرؤية آثارها فيما يتعلق بالمعركة التي خاضها الموريسكيون ضد الإمبراطورية الإسبانية، بقيادة أحد أحفاد بني أمية الذي توج أميراً على قمم البشريات سنة 1568، فبعد المرسوم الملكي الذي أصدره فرديناند وإيزابيلا القاضي بضرورة تنصير المسلمين، وما تبعه من احتجاج للمسلمين امتداداً إلى اتفاقية التسليم، قام الإسبان بسحق المعارضين في حي البيازين تحت سنايك الخيول، وتحول الحي إلى ساحة للموت. إلى أن تلقى الموريسكيون مساعدة من السلطان العثماني الذي جمع قواته ووجهها إلى إسبانيا. وهو ما ووجهه بأساليب السياسة والحيلة لاختراق صفوف

(1) الرواية، ص 321.

(2) الرواية، ص 401.

(3) الرواية، ص 92.

(4) الرواية، ص 145.

(5) فهل كان الوجود الإسلامي في الأندلس احتلالاً لإسبانيا؟ وهو تساؤل قد يبدو منطقياً وعرجاً. في هذا الإطار قامت مؤرخة إسبانية بتأكيد أن المسلمين ليسوا غزاة، وأن الإسبان وهم السكان الأصليون كانوا هم نواة دولة الإسلام بالأندلس. ويثبت أن المسلمين الفاتحين لم يكرهوا الناس على الإسلام، بل دخلوه مقتنعين عن طيب خاطر. انظر هذا في مقالة للمؤرخة دولوريس برامون المؤرخة بجامعة برشلونة، وهي مترجمة إلى اللغة العربية بعنوان مؤرخة تعتبر أن الوصول الإسلامي لإسبانيا في القرن الثامن لم يكن غزواً. يمكن قراءتها على موقع culture@alrai.com

(6) الرواية، ص 89.

المقاومين، ومن ثم ساد الانشقاق بينهم، ما بين عماريين حملوا السلاح دفاعاً عن دينهم وأنفسهم وأراضهم، وآخرين لم يحملوا السلاح (مدجنين) وعلى رأسهم الونصو فينيغاس الذي بعث رسولاً لحمد بن أمية يؤكد مجانbته للعقل، وتعرض أمته لهلاك من حيث لا يدري.

والرواية إذ تعرض لهذه المجابهة، فإنها تنأى عن الحسم أيضاً؛ فالسياق يقذف إشارات قاطعة تدعوك إلى الوقوف إلى جانب المقاتلين، إلى أن يباغتك بجملة من طراز تلك التي يتساءل فيها غاليليو قائلاً: "لا أعرف إذا ما كان علي أن أحقد على الونصو فينيغاس، أم أحاول أن أتفهم خياراته السلمية؟ عندما أفكر طويلاً أتساءل إذا لم يكن من الأفضل الاستماع إلى العقل؟"<sup>(١)</sup>. وقبل ذلك كانت الجملة التالية قد حضرت على لسان غاليليو: "نعم للجروح للسلم، ولكن أين كان الدون فينيغاس وغيره من دعاة السلام والمصالحة، أين كانوا عندما كان سكان غرناطة من المستضعفين يطحنون تحت رحي وكلايب عاكس التفتيش؟"<sup>(٢)</sup>. وقبلها يحضر قول ابن أمية: "نحن لخوض حرباً أصبح مؤكداً لنا أننا نخوضها وحيدين بعد أن تواطأ إخوتنا من وراء العدو الأخرى ضدنا بصمتهم وجبنهم"<sup>(٣)</sup>. يستند هنا قول غاليليو: "لم يكن أمامه سوى الذهاب وراء الشهادة حتى التهلكة"<sup>(٤)</sup>. ويصبح الخيار الأول لغاليليو موتاً مشرفاً على أرضنا واقفين أفضل من أن ناكلنا المتافي"<sup>(٥)</sup>. مع أنه في موقع متقدم من الرواية يعود للقول "لا أدري لماذا غفرت أيضاً للمدجنين وعلى رأسهم الدون الونصو فينيغاس، الذي لم يكن خائناً ولا مخطئاً بشكل كامل. كان يريد خرجاً شريفاً للدون فرناندو، ولكن الأتراك لم يكن ذلك يناسبهم ويناسب تجارة أسلحته"<sup>(٦)</sup>. وكان الفكرة تأتي أن تحضر بمعزل عن فكرة

(١) الرواية، ص 85.

(٢) الرواية، ص 85.

(٣) الرواية، ص 84.

(٤) الرواية، ص 85.

(٥) الرواية، ص 85.

(٦) الرواية، ص 95.

مغايرة تجاهها وتتصارع معها. وهو أمر يمكن الوقوع عليه أحياناً عبر جملة واحدة، من مثل تلك التي يعلق فيها صاحب الأندلس وغرناطة على المدجنين قائلًا: "لا بهم... فيفعل الناس ما علمه عليهم ودخلهم، فهي الأهم، ولكن الجبن إرث سيء"<sup>(١)</sup>.

رغم هذه المواقف غير الحاسمة - ولربما كان حضور لكن الاستدراكية المتكرر في أمثلتنا السابقة دليلاً عليها- إلا أننا لا نملك سوى التعاطف مع حرب الموريصيين المقاومة، بما لا يتفصل عن تعاطف عمائل يكتنه الروائي نفسه. وهو أمر يمكن رده إلى ذلك الحضور المكثف للإساءات التي تعرض إليها مسلمو الأندلس، إضافة إلى مسار سردي متوال يقودنا إليه الروائي، ينطوي على تحليلات لكثير من أحداث لا تتفصل عن تصوراتنا الآنية للقضية الفلسطينية. فإن كان الغلاف قد حمل كلمة *memorium* بما يشكل إعلاناً عن ذاكرة أندلسية أطلقها غاليو من موقع تجربة أحسننا بواقعيتها، فإن القارئ المهتم بالقضية الفلسطينية لا يملك إلا أن يقوم بالمقايضة، مما يؤكد أننا لحيي القديم أحياناً باعتباره جزءاً عضوياً لا يتفصل عن تصوراتنا الآنية للحديث. حسب الموقف الكلاسيكي تكمن قيمة هذه المذكرات الماضية بصورة رئيسية في أنها قد تصبح درساً للإرشاد في المستقبل. أما في الموقف الرومانسي وبتدلولات الوحدة العضوية التي تقوم عليها مسيرة التاريخ، يمكن النظر إلى ما تم طرحه باعتباره وحدة عضوية متطورة<sup>(٢)</sup>.

(١) الرواية، ص 163.

(٢) مندلاو، أ.أ. الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص 9.

- وعليه يغدو الحديث عن موت عمق ضمن معنى سياسي يعد بالخراب والمزمنة، هو موت شريف. وهو ما يذكرنا بمواقف كثير من أبطال الثورة الفلسطينية من مثل عبد القادر الحسيني الذي قتل في معركة القسطل. وكان قبلها قد حاصر اليهود، إلا أن خذلان ذوي القرى أودى إلى الهزيمة الحتمية. وهو ما يعيدنا إلى النجاحات الأولى التي حققها عبد الله محمد في حملاته الأولى ضد الإسبان، راح بعدها زعماء الانتفاضة الموريصية يكتبون إلى ملوك المسلمين شرقاً وغرباً يناشدونه الله في الإغاثة، وكانت أكثر كتبهم إلى ملك السحدين في لاس، لأنه كان الأقرب إلى أراضيهم، ولكن الضفة الأخرى كانت ميتة. قام بعدها القائد الإسباني بقمع الثورة، فهجر السكان، وأفرغ الكثير من القرى. لكن عبد الله رفض الاستسلام وقرر للمضي في المقاومة حتى الرمي الأخير. فمات رافعاً سيفه وإصبع الشهادة. انظر الرواية، ص 87-88.

عوداً إلى ما ذهبنا إليه من موقف الروائي من دخول المسلمين إسبانيا، وهو ما شكل حالة من اللاتيقين في لغة الرواية. تبدت عبر تساؤلات عديدة نوردها هنا - لأهميتها - على كثرتها: من أذنب في حقك... محاكم التفتيش المقدس أم ذوك؟ توركيما أم طارق بن زياد أم موسى بن نصير الممحون بالحكم؟<sup>(1)</sup>

وعن وهران يقول غالييليو: لم أكن أعرف أن جنتنا كانت هنا أيضاً. أحياناً أسأل نفسي لماذا رحل طارق بن زياد؟ أي جنون أصاب عينيه وقلبه؟ لماذا زحف نحو أرض الغير ونسي أن له أرضاً تحتاج إلى يديه وإلى قليل من الحب والصبر؟ لماذا رمى نفسه وناسه في بحر لا شيء فيه كان يضاهي الموت؟ مات الذين رافقهم قبل أن يصلوا إلى الضفة الأخرى؟ ومات الباقون على أرض لم يكن يعرف مداها ولا ناسها؟ أصرخ أحياناً بلا صدى: لماذا يا طارق حولتنا إلى ثغرين وكنا أبناء أرض مليئة بالسخاء. يجب أن نقف أمام المرأة لترى فقط ما فعلته بأحفادك؟ كم يلزمك من الوقت لتدرك أن جرحك كان كبيراً وجراحات ومناف لا تداوى. ستقول لي إنك أنشأت ما اشتهيته؟ ولكنك بنيت لنا منفى وثمانية قرون من الأسئلة والحيرة التي لم تتم يوماً واحداً طوال هذا الزمن: متى نركب الريح مرغمين، ونساق خارج هذه التربة؟<sup>(2)</sup>

ماذا يعني أن تعيش أكثر من ثمانية قرون لم تخلق لك أية وسيلة دفاع ولا أية مناعة؟ لقد دفعنا ثمن الذين قطعوا هذا البحر. أحياناً أنتشي بما فعله أجدادي، وفي أحيان أخرى أتمنى من كل قلبي أن أصعد إلى قمة جبل كوكو وأصرخ بأعلى صوتي إلى أن ينفج حلقي: ماذا فعلت بنا يا طارق؟ وما دهاك يا موسى بن نصير؟ من تكونان؟ رجلان حملاً خفقاناً صوب الجهة الأخرى، أم غيار قنابل البارود ووضعوها في كل زوايا شبه جزيرة إيبيريا لتنفجر فينا لاحقاً ونتحمل أذاها؟ ماذا فعلتما بنا في النهاية؟ تقاتلتما مثل هايل وقايل لعرش لم يكن لأحد منكما، ثم انتصرتما على

(1) الرواية، ص 150.

(2) الرواية، ص 152.



بعضكما البعض وانهزمتما بعد ثمانية قرون، بعد أن ورثتما حروب الإخوة لمن جاء بعدكما من ملوك الطوائف؟ هل أغضب منكما لأنكما لم تكونا في النهاية إلا معمرين صغيرين جريا وراء الذهب والنساء، أم كتتما علامة عصر لم يكتب له أن يستمر طويلاً؟<sup>(1)</sup>

يستدعي هذا الحشد الكبير لدفق من التساؤلات المتعلقة بالوجود العربي في إسبانيا ذلكراً بضرورة تقويم سلوك الأفراد من منظور تاريخي، فسيطرة المسلمين على أرض مترامية الأطراف بدءاً من إسبانيا وصولاً إلى جزر الهند تنظيم يدعو إلى الدهشة، كذلك احترامه الشعوب الأخرى واستيعابه ديانات توحيدية أخرى في الأراضي التي كان يسطر عليها<sup>(2)</sup>. فالإسلام منذ بداياته تميز بقدرة لافتة على التعايش مع الأديان الأخرى. ويذكر التاريخ جيداً أن سكان إسبانيا استمروا إبان الحكم الإسلامي في العيش في بيوتهم وقراهم محافظين على ديانتهم، بينما أبعد مسلمو إسبانيا وصقلية عن بكرة أبيهم، وذبحوا وأرغموا على سلوك طريق المنفى وجرى تنصيرهم بالقوة. وبالتالي لا بد أن يتشفي كل مبتتم إلى هذه الحضارة، ويذكر أنها تسلمت ذات يوم زمام الأرض، وأصبح علمها هو العلم، وطبها هو الطب، وفلسفتها هي الفلسفة، وانتشرت في كل القارات<sup>(3)</sup>. وهو أمر لم يكن غائباً عن الروائي، لكن سؤال الوجود العربي الأول الذي كان يحضر بين الفينة والأخرى، كان له تأثيره السلبي في هذا المجال. ولعل ما ورد في روايته "سوناتا لأشباح القدس" يعزز ما ذهبنا إليه، حيث تقول مي البطة الرئيسية فيها: "كنت مقتنعة أن أجدادي استعمروا مدناً لم تكن لهم وكان لا بد أن

(1) الرواية، ص 66.

(2) معلوف، أمين، الهويات القاتلة، مرجع سابق، ص 74.

(3) المرجع نفسه، ص 82، 100. لذلك يعتبر أمين معلوف إسلاماً يعتبرك مواطناً كاملاً - في بلد ذي أغلبية إسلامية- أباً كانت معتقداتك، واضحاً لبروتوكول تسامح في فترة كانت لا تقبل منها المجتمعات المسيحية شيئاً من هذا. ويذكرنا بأن أبرز مؤلفات الفكر اليهودي دلالة الحائرين ألف ابن ميمون بالعربية. انظر: كتابه، ص 83.

يفادروها يوماً، لكنني كنت مقتنعة أيضاً أن أجدادي شيدوا عقلاً وحباً، لم يكن من حق القادمين الجدد محوه<sup>(1)</sup>.

### الانشغال بالتحفيز الواقعي:

يتجه المؤلف في البيت الأندلسي حياً روائية تدفع القارئ نحو الرواية، وتدافع عنها لإفناع المتلقي بصدقيتها، يتصدر هذه الحيل توسل الروائي بناء تركيبياً جمالياً يحقق انشغالاً بالتحفيز الواقعي، في ما يعد عنصراً من عناصر التشويق عبر الإيهام بالحقيقة، وتجدير واقعية النص باعتباره حقيقةً جرت أحداثها في الواقع، وسيتم تحويله إلى عملية سردية. ففي خطاب التقديم أو المقدمة أستخبار ماسيكا التي تعد عنصراً تمهيدياً مؤطرا للنص، يتحول المؤلف - من خلال ماسيكا - إلى ناقد وعارض، عبر سلسلة من العلامات الموجهة للمتلقي أثناء قراءته للنص، تخلق إيهاماً عالياً يجعل القارئ جزءاً من النص، فيتصدر الرواية حديث عن الجهد الجنوني الذي بذلته ماسيكا حين نبشت في الماضي لكي تستقيم الحقيقة الضائعة... استمراراً لحياة مضت لا يمكنها أن تنطفئ بسهولة...<sup>(2)</sup>. أو ترميماً لتاريخ ظل جزوه المبهمة مبتوراً<sup>(3)</sup>. وهو ما يتم تعزيزه بقول ماسيكا: هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأثينه، لم أضف إليه شيئاً من عندي سوى ما رواه مراد باسقا أو ما أوما به. لم أتدخل إلا بما يساعد على استقامته. الكتب لا تقول الحقيقة المطلقة، فهي ليست أكثر من حقيقة نسبية لشخص يفترضها كذلك... أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبحدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا. هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة وبكل لحظة خوف وسعادة هاربة<sup>(4)</sup>.

تعيينا المخطوطة التي تشكل جزءاً أساسياً من مكونات البنية السردية في هذا

(1) سونانا لأشباح القدس، مرجع سابق، ص 419.

(2) الرواية، ص 25.

(3) الرواية، ص 25.

(4) الرواية، ص 25.

العمل إلى (المخطوط القرمزي): الرواية التي تقوم على حكاية أبي عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة في الأندلس، الذي يكتب يومياته في مخطوط قرمزي مدفون، عثر عليه في فاس، دار هجرته التي استقر فيها ومات. إن أنطونيو غالا كاتب (المخطوط القرمزي) يتظاهر بأنه ليس في الواقع صاحب هذه الرواية، وهو نفسه ما فعله سيرفانتس برافنته دون كيخوته (دون كيشوت) التي ادعى فيها أنه قام على ترجمتها من المخطوطات التي حصل عليها من أحد النبلاء العرب الغامضين، واسمه السيد أحمد بن خليل / سد هامت ابن خلي، رغم أنه لم يلتق قط بهذا الرجل<sup>(1)</sup> مع أن الروائي في البيت الأندلسي، يأخذنا باتجاه آخر، يجعلنا نصدق أنه التقى به فعلاً حينما كان رهينة في الجزائر، فقبل رحيل سيرفانتيس وعودته إلى وطنه يتوجه إلى أحمد بن خليل بالقول: ستكون سيد حروفي القادمة...<sup>(2)</sup> وهو ما كانت الرواية قد مهدت له بإشارات متعددة، منها شهادة سيرفانتيس للموريسكيين بأنهم شطار في قص الحكايات<sup>(3)</sup>. أو حين كان السرد يثبت بين الحين والآخر ما يحلم به سيرفانتيس، بكتابة يقول فيها ما يربطه بهذا الوجود الذي يفسده البشر كل يوم قليلاً، ويصوغ ذلك كله داخل قهقهة ساخرة حادة تشبه ضحكة الشيطان<sup>(4)</sup>. أو حتى في طلبه من غاليليو أن يسجل بعض الملاحظات من ثورته، بدعوى أنه ينسى ويحتاج إلى تسجيل ما يراه مفيداً<sup>(5)</sup>. والرواية إذ تقسم علاقة بين الحقيقي (دون كيشوت)، باعتباره كاتباً تحقق وجوده، والمتخيل تكون قد أسهمت في تعزيز هدف عزيز على الروائي، ألا وهو إنتاج تقرير ثقة عن تجارب الأفراد

(1) جرجس، عدنان، الهائم في النجود، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 24 مايو 2005، عدد 130.

(2) الرواية، ص 302.

(3) الرواية، ص 260.

(4) الرواية، ص 303.

(5) الرواية، ص 259.

ولعلنا في هذا السياق نستطرد قليلا بالتذكير أن هذه الرواية تشترك مع الروايتين آنفتي الذكر بالسعي إلى بث الشك حول ما يبدو مطمئنا في يقينته. فسيرفانتس عُدَّ مؤسساً للرواية الحديثة لأنه - شكلاً ومضموناً - انتقد الفكر الأرثوذكسي، ودافع عن التعددية والنسبية. كذلك عدت رواية (المخطوط القرمزي) لأنطونيو غالاً واحدة من أهم الأعمال الأدبية، بما تحويه من شرح مطول للظروف التي أحاطت بأبي عبد الله الصغير، علل من خلالها نهاية ملكه بتأويلات عميقة تنأى عما هو شائع ومعروف.

تظهر حنكة مؤلف ألييت الأندلسي بشكل لافت في اختراعه فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة، ولا يخفى علينا أن هذه الحواشي ما هي إلا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يثري الرواية بمعلوماته التاريخية، من مثل ما يرد عن وسائل تعذيب استخدمتها محاكم التفتيش، تقول عنها ماسيكا أنها حقيقية ذكرتها جل المصادر التي اطلعت عليها، آخرها ما رواه أحد ضباط نابليون بعد مرور أربعة قرون على سقوط الأندلس، حين أرسل حملته إلى إسبانيا<sup>(٢)</sup>. إضافة إلى القيمة الفنية التي أضفاها إليها، دون أن يجعل القارئ يحس أنه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة. بل إن جزءاً كبيراً من فحوى هذه الحواشي يدخل في إطار المتخيل الذي يساهم في إيهام القارئ أن ما يطالعه هو واقعي محض. في إحدى الهوامش تحت عنوان "من أوراق سيدي أحمد بن خليل المدعو غاليليو" تضمننا ماسيكا في أدق تفاصيل هذه الورقة، بما فيها من تداخل

(١) Watt. Ian; *The Rise of The Novel*, (Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1957), p.18.

- ولعل ما ورد من أن ميمون البلسني في كتابه *ترحيل الخلف* نحو بلاد السلف يدخل في إطار هذا التداخل، فنحن لا نعرف من وجود هذا الكتاب الذي يأتي ذكره لتأكيد تلك العلاقة التي ربطت سيرفانتس بغاليليو، وبأنه من روى قصة دون كيشوت. وهو ما يتحقق في أماكن أخرى اختلطت فيها شخصيات لغوية (مراد بامسطا)، بأخرى حقيقية (حسية رشدي).

(٢) الرواية، ص 68.

بأكثر من لغة وخط؛ حتى إنها تدخلنا في عدد الثقوب فيها، وتشرح لنا الطريقة الإيطالية في الترميم<sup>(1)</sup>. وهو ما تكرر في الورقة الخامسة التي تصف فيها ماسيكا تشويهاً أصاب فحواها تحيلها إلى صفة تعمقت في بعض مواقعها، وتضع احتمالات أخرى كالرطوبة أو حشرة الورق التي طالت المخطوطة<sup>(2)</sup>.

### الروائي وشخصياته:

إذا كنا نذكر بأن الروائي في كثير من الأحيان يستثمر جوانب شخصية في حياته، ليجعلها جزءاً من مكونات عالمه المتخيل، فإننا كقراء لا نملك سوى التعامل مع الروائي ونصه باعتبارهما صاحبتين تزدويان في واحد<sup>(3)</sup>. ولا عيب إن احتفظت بعض الشخصيات بصلتها بالمبدع وفكرت بطريقته بشرط أن لا تدع القارئ يحس أن هناك تدخلاً. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن شخصية لغوية بعينها تحضر على نحو مطابق وشخص المؤلف، أو المبدع. لكننا نستطيع أن نقول إن تجربة الكاتب الإبداعية لا بد أن

(1) الرواية، ص 61. وعبر أكثر من هامش تناقش فيه المخطوطة بشقها الخارجي أو بفحواها الداخلي، يعلو تحفيز واقعي لانت يأخذ القارئ باتجاه التصديق؛ في أوراق مارينا التي كتبها حفيدة غاليليو سيلينا- على سبيل المثال- تقول ماسيكا في الهامش إنها وجدتها مرفقة في نسخة باريس بينما غابت عن مخطوطة مراد باسطا، وإذا تعتقد هي أنها حقيقية وليست مزورة، فإن مراد يعتقد أنها قد لا تكون صحيحة. فهو على يقين أن مارينا أخذت معها مخطوطها ودفتته في قبر غاليليو (الصورة التي وجدتها في البيت تؤكد هذه الاحتمالية)، أو أنها سافرت به نحو إسبانيا، أو قد تكون قد دفنت أوراقها بجانب شجرة وانتحرت بعد ذلك. وهو ما دعا ماسيكا للوقوف طويلاً أمام الحفارة الضخمة التي كانت تهوى الأرضية لبناء البرج. ماسيكا لها رأي آخر فهي مقتنعة أنها بالفعل لسلينا وليست مزورة. ويبدو أن إخضاع أجزاء من هذه الأوراق لمادة الكربون 14 كان دليلاً قاطعاً لماسيكا أنها ليست مزورة. وهو التحليل الذي مكن من قبل تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها المخطوط الذي يمتد أوراق غاليليو، حيث حدد التاريخ بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، وأظهر أن الغلاف الكرتوني ينتمي إلى الحفنة التركية وبداية الاستعمار الفرنسي. كذلك يدخل تعليقها على مدون حفيد سيلينا مجهول الاسم في هذا الإطار، حيث تقول: "وغاب الاسم نهائياً، كل ما نعرفه عنه أنه صاحب البيت الأصلي، وأنه يتيم في قبل أن يصبح ملكاً لحدود العمياء التي وضعت لمسائها الخاصة على القصر". وهي في هذا كله تبدو كمن ينقل لنا ما يتناول عادة حين تكتشف أشياء جديدة، فتخضع حقيقتها ونسبتها لأخذ ورد مستمرين. وهو ما يدخل في إطار محاولة الرواية الإيهام بحقيقة قلعتنا إلى مزيد من التأثر.

(2) الرواية، ص 165.

(3) مندلاو، الزمن والرواية، مرجع سابق، ص 255.

تتقاطع بطريقة أو بأخرى بتجربته المعيشية، ولنا في ألبيت الأندلسي أكثر من حالة تعزز ما نذهب إليه. ولا بد من التنويه هنا أننا غير معنيين باستطرادات تاريخية تتعلق بالكاتب نفسه، وإنما يكون هدفاً في نهاية المطاف منسجماً والتوجه الرئيسي لهذه الدراسة، وهو كيفية استثمار المؤلف لعناصره الفنية بغرض التأثير على القارئ. آخذين بعين الاعتبار أن النص الأدبي أساساً هو حالة ثقافية يظهر بلغة فنية خاصة، تتشكل في سياق اجتماعي وسياسي خاص، بغرض التأثير على القارئ<sup>(1)</sup>.

يبدو الإطار العام الذي يضعنا العمل فيه غير منفصل عما نعرفه عن واسيني الأعرج. فإن كان جد مراد باسطا (غاليو) من أولئك الذين انقلب التاريخ ضدهم، ونقصد بذلك الموريسكيين الذين عانوا أشد المعاناة من طغيان الملوك الكاثوليك في عز تمزق ملوك الطوائف، فإن جد واسيني الأعرج (رمضان) كما تخبرنا سيرته الروائية أننى السراب من أولئك الذين انغلقت عليه السبل في غرناطة القرن السادس عشر، وولى وجهه شطر مدينة المارية بعد الترحيل الضخم الذي قام به فيليب الثاني بعد انتفاضة جبال البشرات<sup>(2)</sup>. ولا يملك القارئ في بعض الأحيان إلا أن يحس بأن صوت الكاتب هو امتداد لصوت سلالة بأكملها. بل إن سيكا ذاتها التي قامت بتجميع أشلاء أخبار البيت الأندلسي، ودونت قرناً بكامله لم يتم تدوينه لم يفصل صوته عن صوت الكاتب<sup>(3)</sup>، الذي كان امتداداً - كما قلنا - لصوت جده، وهو ما عبر عنه بالقول: إنها صوتي الأعرق والأخفى<sup>(4)</sup>.

(1) إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 12.

(2) الأعرج، واسيني، أننى السراب، دار الآداب، بيروت، 2010، ص 316. لعل لجاذبية الأصول البعيدة هي ما قاده للكثافة.

(3) لعلني لا أحب بعيداً إن قلت إن بحث سيكا ذات الأصول الموريسكية - مثل الآلاف من سكان الجزائر- عن تهجير الموريسكيين والمغاربيين في وثائق الإسكندرية ومكتبة توليدو أمر قام به واسيني نفسه.

(4) الرواية، ص 34. لعلنا في هذا المقام تذكرني بلبلى بطلة أننى السراب التي جمعت رسائل متبادلة بينها وبين البطل، فكلتا هاتين جمعت إرث البطل وقامت بنشره، وإن كان الفاعل الحقيقي هو الروائي نفسه، وكلتا هاتين أيضاً جمعتهما حب - وإن كان هنا مختلفاً بطبيعته - وكلتا هاتين يختلط صوته بصوت الروائي.

وإن كان غاليليو - وفقاً للرواية - يعود إلى مداده وحبسه كلما أظلمت الدنيا في عيونه، فإن واسيني الأعرج في روايته هذه يفعل كما الراحلون إذ يحتفظون بحقهم في الكتابة، ويبحثون عن تفاصيلهم الصغيرة كلما أظلمت الدنيا في عيونهم، فالقدر ينتخب دوماً شخصاً ما في الدائرة يحمله إرثه الخفي، حتى يحفظ اللاحق نداء السابق<sup>(١)</sup>. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يحضر مراد بطلاً مثقلاً بخسارة ميتافيزيقية للوطن، وبالتالي حضر في الرواية سؤال الرحيل المستمر والغياب الدائم، وهو ما كانت له تجلياته في المنفى القاسي الذي عاشه مراد مختاراً وسط ناس لا يشبهونه أبداً من القتلة القدامى والجدد والقادمين. لذلك أيضاً ظل مراد متعلقاً ببحر حمل سفناً يسترجع من خلاله خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة، وكان أمكتنها وناسها وأوجاعها يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل ومنهك الخواص<sup>(٢)</sup>. إلا أن المنفى في نهاية المطاف يتحول إلى خيار تفرضه تراجيديا حياة دفعت سليم حفيد مراد إلى التخلي عن ذاته مرغماً، وإلى الإحساس بتمزق ما كان يريظه بتراب وطنه. وبقي سؤال الأكثر إلحاحاً لماذا هاجر أصدقاؤني هذه البلاد؟ لقد تعبوا كثيراً<sup>(٣)</sup>.

يبدو المنفى بجميع تعقيداته واحداً من القضايا التي شغلت واسيني الأعرج، فكتابه الأول الذي نشره في حياته الأدبية كان عن المنفى وآلامه، والمنفى بما هو إحساس بالغربة ما انفك أن يكون هاجساً في رواية البيت الأندلسي بدءاً من لحظات الخروج الأولى حيث الخوف والترقب مما هو آت، فأنت تَتَمَنَّى أن تغرق السفينة المكلفة بنقلك نحو أرض لم تنهيا لها أبداً<sup>(٤)</sup>. فإبان هجرة الموريسكيين الأولى قصص كثيرة كانت تفصل، الكثير منها كان كذباً. من ذلك ما كان يصل من أخبار عن قتل موريسكيين لما كان يبدو على بعضهم من آثار غنى. ويبقى المنفى سؤالاً كبيراً لا إجابة جاهزة عنه.

(١) الرواية، ص 30-31. وانظر غنى البصواب، مرجع سابق، ص 33.

(٢) الرواية، ص 9.

(٣) الرواية، ص 240.

(٤) الرواية، ص 292.

المنفى هل هو سجن؟ من الذي في أرضه، ومن خارجها؟<sup>(1)</sup>.

إن كان واسيني منشغلاً بكشف كل انهيار أصاب المدينة وأحاط بها، فإن الصحفي يوسف النمسي يحضر وجهاً من وجوه الكاتب الذي فضح في الجريدة التي يكتب فيها ما يضره الضباغ من تعد وسرقة للاستيلاء على البيت الأندلسي، وهو يقول فيه مباشرة ما أرادته الكاتب بصوره الفنية المختلفة، فيصفه بالقول: إنه اختزال للحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد، حول إلى مزيلة، بسبب الإهمال، ثم حوَّص بالفراغ بعد أن تم شراء كل البيوت المحيطة به وتهدمها، بغرض السطو عليه، لأن شركة وطنية أجنبية مختلطة أرادت ذلك<sup>(2)</sup>. لا ينحصر اهتمامنا بهذه الشخصية في أنها تعرضت لمحاولة قتل فحسب، وإنما يكمن اهتمامنا بها في أنها تحمل في طياتها تجربة خاصة عاشها واسيني الأعرج حين تعرض لمحاولة قتل، أنقله منها رجل حماه بصدوره ليمنحه زمناً آخر<sup>(3)</sup>. وهو ما كان مع يوسف النمسي الذي المحرفت واحدة من الرصاصات التي وجهت نحوه لتصيب صدر عامل المحطة المسكين. وهو المشهد الذي يحضر في الرواية ليفضح زمرة من قتلة لا يراعون عن قتل كل من يقول الحقيقة، أو كل من يحمل في ذاكرته وجوه أناس ماتوا وهم يقولون الحقيقة<sup>(4)</sup>.

يحضر سيرفانتيس في الرواية شخصية نامية متحولة؛ فبعد أن كان منتصراً أعمى

(1) الرواية، ص 277.

(2) الرواية، ص 223.

(3) في أنثى السراب يقول: في أعماقي أشعر بعقدة ذنب لا أستطيع مقاومتها أبداً. لا بد أن يكون قد حدث خطأ ما في لحظة ما. القتل يخطئون أيضاً. أشعر دائماً بأن هناك رجلاً حماني بصدوره ليمنحني كل هذا الزمن، وأنا مدين له بالرغم من أنه لا يدري لماذا قتل بالضبط؟ الرجل الذي قتل، كان موظفاً بسيطاً في الأمم المتحدة.. كان اسمه ميتو الأحرش. حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ، وأنه ليس هو المعنى. انظر: أنثى السراب، مرجع سابق، ص 345. وهو ما عبر عنه في رواية البيت الأندلسي بالقول: شاب يصارع الموت لا لشئ سوى أن الرصاصة التي أخطأته وكان يفترض أن تقتله أصابت شاباً طيباً لا علاقة له بهذا الخراب. الرواية، ص 246.

(4) الرواية، ص 241.



للمسيحية ولدون خوان النمساوي، وبشأن إقامته في الجزائر، أصبح ينظر للأشياء بطريقة مختلفة. وفي سيرفانتيس لا نعدم إحساساً مشتركاً يجمعه بغاليليو، فكلاهما عاش فقداناً خاصاً<sup>(1)</sup>، وكلاهما وجد نفسه بتصادف الأقدار على أرض تقاسمها مع مسلمين ويهود مطرودين من الأندلس. والرواية تجعل من غاليليو الجزء الخفي لسيرفانتيس، وقناعه المنقلد من محاكم الموت، حين لم يحتمل وزر رواية تسخر من كل شيء. ويبقى سيرفانتيس حاضراً في الرواية، مكتملاً لتحفيز واقعي حققه السرد حين أوقع القارئ بوهم حقيقة العلاقة التي تربط بينه وبين غاليليو. وهو ما تؤكد سبكا التي زارت بيته في قلعة هناريس وفقاً لما حكاه لها رجل من بقايا الحي القديم<sup>(2)</sup>.

على الرغم من الأسئلة الكثيرة التي تستحضرها الرواية عبر مونولوجات متناثرة هنا وهناك، فإن الرواية لا تعدم ميلاً واضحاً إلى تحديد القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص. فالروائي في نهاية المطاف حريص على طرح قيمه وتصوراتها للعالم، من أجل ممارسة تأثيره على العالم، وبذلك يتحقق للرواية طابع بواغماتي يدعو إلى الممارسة والفعل<sup>(3)</sup>. وهو بلا شك يستعين بأدوات فنية خاصة تتيح له فرصة تقديم أفكاره وتصورات على نحو التفاني غير مباشر.

يتوسل واسيني الأخرج في روايته قيد الدراسة تقنية الأصوات المتعددة كشكل من أشكال الكتابة التخيلية الحدائية، فأبطاله من سلالة غاليليو هم رواة متعددون. إن كان السائد لدى عدد كبير من النقاد العرب المعاصرين بأن القص ذا المستويات المختلفة يتميز بقدرته على كسر سلطة الكاتب، فإن نص واسيني الأخرج هذا ينهنا إلى أنه لا ينبغي لنا أن نذهب بعيداً في هذه الأطروحة، فعلى الرغم من حضور هذه التقنية

(1) حتى إنه ظل حاضراً بعد موت غاليليو من خلال ولع مارينا ابنته بكتابه، الذي أصابها بهجون من شدة انصافها به، إلى أن غابت في البحر الأعمى.

(2) الرواية، ص 19. تعزيزاً لما قلناه عن علاقة واسيني بشخصياته، نذكر هنا أن واسيني زار بيت سيرفانتيس في إسبانيا، وألهم كتاباً فنياً عن هذه الإقامة أسماء على عظمى سيرفانتيس في الجزائر.

(3) حميداني، حميد، أسلوبيات الرواية، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص 46.

هنا، إلا أن القارئ لا محالة يشعر برغبة المؤلف في أن لا يضل متلقيه عن الاتجاه العام الذي يميل إليه<sup>(1)</sup>. فالرواة مجتمعون يتميزون بصلافة النظرة والالتحياز إلى فكرة ثابتة في عالم يتصارع فيه طرفان في الانتماء والهوية. وهي الفكرة التي يمكن توضيحها في جملة واحدة تخص البيت الأندلسي، تناقلها أفراد السلالة الواحدة جيلاً بعد جيل، مستخطين كل الأزمنة والأمكنة. فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم فيه خداماً أو عبيداً.

رداً على عالم يطرح صراعاً بين ظالم ومظلوم، يتمثل الظالم فيه سلطة استبدادية، كان لا بد من تفعيل شخصيات الرواية بما يؤكد رؤية منحازة للحق بوضوح. من هنا تحركت شخصية مراد باعتباره راوياً منحته الظروف صفة استعادة حوادث الماضي، وباعتباره مالكا لحقيقة واحدة، حقيقة المظلوم المرفوعة في وجه ظالمه. لذلك بقيت شخصيته مسطحة تدور حول الفكرة التي تحدثنا عنها. وهي بهذا الملمح تغدو عوناً لكتابة لصيقة بالمؤلف الذي يستعير شخصية البطل لتقديم رؤياه، ويرى الصراع بين حق واضح وباطل واضح، أو بين ضدين لا مجال للتردد في الخيار بينهما، وهو ما يدفعنا إلى التواطؤ معه بطلاً متحصناً بحلمه، مؤمناً كل الإيمان بموقفه<sup>(2)</sup>. علماً أن هذا التسطيط لا يزيل عن القارئ إحساساً رافعاً بالعمق الإنساني الذي تتمتع به هذه الشخصية<sup>(3)</sup>. وهو العمق الذي بلغ ذروته في نهاية الرواية حين خسر البطل معركته ومات في نهاية الأمر، ولكنه على مستوى الفاعلية الأدبية بقي متصراً إذ بقي بطلاً روائياً يحرض قراء ضمنيّين ضد أعدائهم، بعد أن يترك في نفوسهم مأساته، فهو بطل

(1) إدريس، سماح، *الثقاف والسلطة*، مرجع سابق، ص 165-166.

(2) العيد، منى، الكتابة: *تحول في التحول*، مرجع سابق، ص 50 وهو الجسم الذي لم يظهر في مواقف أخرى سبق الإشارة إليها، وبقيت في إطار تساؤلات ترجع وجهاً على آخر.

(3) يقول فورستر: إن نجاح ديكتز الضخم يكمن في التسطيط. انظر إم. فورستر، *أركان الرواية*، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، 1994، ص 56.

فاعل سيد على موضوعه، عارف بواقعه<sup>(١)</sup>.

في حربه على نظام تحكمه مافيا العقار، يحضر الروائي عبر شخصياته ناقداً ثقافياً يكشف الأسلوب الذي تستخدمه المؤسسات في الهيمنة على الجمهور. للسلطة خطابها الذي يصنع الأفتنة ويصوغ خطابات مقنعة هدفها قلب الموقع بين القاتل والضحية، أو وضع المعتدي بدلاً من المعتدى عليه. فحين تقرر اللجنة إزالة البيت، كان لا بد من أن تستند إلى تلاعب نشط بإشارات معينة تخاطب بها جمهوراً سهل الانقياد، غير قادر على التمييز بين فعل الإنتاج والتدمير. ومن هنا يتظاهر خطاب السلطة بأنه معني قبل كل شيء بالدولة والمصلحة الوطنية العليا، ويبادر إلى تقديم وعود ضمنية بمستقبل حافل بمنجزات التكنولوجيا، يثير حلماً بالراحة والمتعة. فيبشر بمساكن راقية محل مكان البيت، وبأسواق ومطاعم متنوعة سريعة.

وهم بالضرورة يستخدمون خطاباً يتظاهر بإنسانية عالية تحترم الطبيعة، وتقيم وزناً لكل ما هو صحي وأمني. وإن اقتضى الأمر لا يتورعون عن التذرع بالديني، لذلك جاء ردهم على حرق البيت بالقول: "قل ما يصيننا إلا ما كتب الله لنا... الحمد لله أن رجال المظالم العين الساهرة التي لا تنام، كانوا هناك في اللحظة المناسبة"<sup>(٢)</sup>. وجاء الحديث طبيعياً عن تنازل الجميع لمصلحة الوطن المعطاء، وطن الشهداء. وقد يروجون لخزعبلات تتحدث عن جن يهودي يحقود في البيت يتظاهر بالحب قبل أن يتمكن من أرواح الناس<sup>(٣)</sup>.

هذا التلاعب بالإشارات لتكوين ثقافة جماهيرية تخدم السلطة يفسره مايك فيلدرستون<sup>(٤)</sup> في حديثه عن إيديولوجيا النظام الاستهلاكي والترويج للسلطة، فيرى أن

(١) حتى إننا يمكن أن نلمح انتصاراً من نوع ما حين انتقل هاجس المخطوطة والبيت الأندلسي منه إلى ماسيكا. انظر العبد، ميني، الكتابة: تحول في التحويل، مرجع سابق، ص 50.

(٢) الرواية، ص 430.

(٣) الرواية، ص 428.

(٤) انظر: الثقافة الاستهلاكية الحديثة، ترجمة عماد المظوع، دار الفارابي، بيروت، 1991، ص 41، 42، 49.

التلاعب بالإشارات يفصلها بالضرورة عن مرجعها، أو أنه يغيب مرجعها وما يلزمه من معنى. وهو أمر يؤدي إلى ضعف الربط بين الصورة والواقع، أو يؤثر على قدرات التمييز بين الصورة والواقع. لذلك تقنع خطاب اللجنة التي حكمت بإزالة البيت بصورة جمالية تبدو واقعاً، هدفه إصابة الجماهير بالافتتان من خلال دفع لا نهائي من التقابلات. وهو ما لم ينطل على مراد أو حفيده أو ماسيكا، وكانوا قادرين على تحديد من استفاد من دم الشهداء في شكل مصالح وشركات مختلفة، لذلك جاء رد مراد في محله حين قال لهم: أتركوا الشهداء ينامون قليلاً...<sup>(1)</sup>.

يمكن لقارئ البيت الأندلسي أن يلمح انتصاراً من نوع ما حين انتقل هاجس المخطوطة والبيت إلى ماسيكا؛ ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الشخصيات النسائية حضرت في هذه الرواية مصدر قوة وعزاء، وفُرت للرجل مصدراً من القوة يضاف إلى قوته. ويغدو من الطبيعي القول إن واسيني في رواياته حريص على نقل تجربة الحب بسخاء؛ وهو ما كانت له تجلياته من خلال أشواق الحب التي نقلها لنا بين غاليليو وسلطانة، أو بين سليم وسارة، أو بين مراد وماسيكا، التي يصفها مراد بالقول: "من بين كل الوجوه النسائية التي مرت علي، وتركت ملمساً دفيناً على حياتي، ظل وجه حبيبي سيكا هو الباقي والأبقى.. كانت حباً مستحيلاً لا يعرف سره الخفي إلا البحر ومقبرة خليج الغرباء..."<sup>(2)</sup>. حتى إن سيرفانتيس حين كان يفكر في الحرب نحو أرضه، تبادرت إلى ذهنه أرض لم تعد غريبة بفعل "حب لا يمنح فقط السكينة الساحرة، ولكن أيضاً وهم الأرض المفقودة..."<sup>(3)</sup>. فزريدة تحضر في الرواية لتكون متنفساً عن إحباطات سيرفانتيس، وإن كان في نهاية المطاف قد اختار تعقلاً باتجاه أرض له فيها أناس آخرون. والحب عموماً يبدو مثل الموت، مناسباً للروائي في أكثر أعماله. وهو ما ينسجم وقارئ يريد للحب

(1) الرواية، ص 431.

(2) الرواية، ص 447.

(3) الرواية، ص 279.

أن يستمر تعويضاً عن ظلام الناس في الحياة وفقاً لفورستر<sup>(1)</sup>.

تبقى الكلمة الأخيرة في هذا العمل أنه يمثل نشاطاً جمالياً لافتاً، يعري خطاب السلطة من لبوسها. متوسلاً حركة زمن القص المتخيل التي أنتجتها رواية أمريكا اللاتينية، باستنادها إلى توليد خاصية زمن الديكتاتور من حيث هو زمن يتكرر ولا ينتهي كأنه أبدي مطلق<sup>(2)</sup>. فهذه البيت هو بالتأكيد ممارسة قمعية لا تقل شناعة عن فعل التهجير الذي مورس بحق الموريسكيين، وهو ما تتصدى له الرواية عبر أصوات كانت لها السيادة، معلنة عن حرية فوق حرية الآخرين.

(1) فورستر، أركان الرواية، مرجع سابق، ص 51. وهنا تأتي المتعة التي تجلبها الرواية للقراء، إذ تعلمنا على شخصيات تغدو حياتها الخاصة علنية.

(2) لذلك لم تنفصل ديكتاتورية فرنكو عن ممارسات ديكتاتورية مارسها فرديناند وإيزابيلا في القرون الغابرة. وانظر: العيد، معنى، الكتابة تحول في التحول، مرجع سابق، ص 112-113.

## الخلاصة والنتائج:

لاحظت الدراسة أن الرواية ما انفكت تتعامل مع البيت الأندلسي في إطار مقارنة خاصة لمفهوم الهوية، باعتبارها حصيلة لكافة انتماءاتنا الخاصة والمتعددة، لكنها في الوقت نفسه حرصت على الإحاطة بكل ما يعطي هذا البيت نكهة أندلسية خاصة. وبالتالي لم يكن الشكل الذي قدمت فيه هذه الرواية لينفصل عن هذا المبتغى، لذلك لاحظنا حالة سردية متكررة، لم تخرج عن نمط قديم وجدناه في الكتابات العربية القديمة، وبالمثل وجدناه في عناوين سيرفانتيس في روايته الشهيرة دون كيخوته، وهي الرواية التي تركت صداها في أكثر من موقع في روايتنا قيد الدرس. وبالمثل حضرت الموسيقى الأندلسية على نحو فاعل في الرواية، عبر عناوين متقاة من مقامات أندلسية متعددة، ولم تكن هذه العناوين بما تحمله من معان خاصة لتفصيل أيضاً عن فحوى الفصول التي برزت تبعاً لها.

إضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تحملها صور الأديب الفنية، يغدو أمراً بديهياً أن يتكئ الروائي على صور بعينها لتفعيل وظائف ذات طبيعة فكرية، وهو ما يمكن رصده من خلال ما تركه صور بعينها من مؤثرات خاصة؛ لذلك كان للبيان وقعه الأكيد بما حمله مصيره من قيمة رمزية مباشرة ترتبط بالبيت، حين أهمل وترك ليتهاوى، بعد أن كان مؤشراً لفاعلية الإنسان التي تنتج وتغير وتبدع. وبالمثل حضر المنظار فضاء أزرق جميلاً، ما فتح يحضر بين الفينة والأخرى، تأكيداً على حنين للأرض الأولى، وانفتاحاً عليها وعلى غيرها من آفاق ممتدة يمكن للرائي أن يستحضرها.

إن كان مراد الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، قد برز حامياً وحافظاً لهذا البيت، فإن الرواية تلقي الضوء على نماذج إنسانية بعينها تعمل على تخريب البيت وهدمه. وهي كما يلاحظ القارئ تمثل نظماً دكتاتورية سلطوية، لم يكن عداؤها موجهاً

لتراث مدينة بعينها، وإنما كانت تتجه بعدائها للإنسانية جمعاء. ومن هنا عمدت الرواية في أكثر من موقع إلى خلق حالة استغزائية، تساهم في خلق وعي نقدي يتشكل ضد هدم متعدد هدفه تجريد الإنسانية من ذاكرتها.

في إطار بحثها عن تلك العلاقة التي تربط الذاتي بالكوني، تبدو لنا الرواية وقد حسنت أمرها بهذا الشأن، والمحازت إلى القول إن هوية الإنسان ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة، وإنما هي رسم على نسيج مشدود، وهو ما ترتب عليه أكثر من مقطع سردي ينحو باتجاه الدفاع عن إنسانية الإنسان، بغض النظر عن جنسه وهويته وانتمائه، لذلك حضرت اليهودية باعتبارها انتماء دينياً لا عنصرياً، وأشاد السرد برجال لم يدنوا بغير محبة الناس وفقاً لتعبير الرواية.

إن كنا نتفق والرواية بأن الحرب دمار وإبادة حين تحركها فكرة التمييز العنصري، إلا أننا كقراء كنا نتطلع إلى حسم أكبر يفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة، بدلاً من أن يظهر النصر والهزيمة تقليين طارئین لانتهيار الإنسان كقيمة. صحيح أننا لا نعدم في هذه الرواية حديثاً عن حرب مقاومة يخوضها البشر لأنه ليست لديهم بدائل أخرى أمام ظلم البشر، إلا أن لغة حائرة ما فتئت تأتي بين الفينة والأخرى لتضع مشروعية حرب محمد ابن أمية في البشرات موضع تساؤل، وكذلك فعلت إزاء دخول المسلمين إلى الأندلس. الأمر الذي وجه الدراسة إلى أهمية التذكير بضرورة تقويم سلوك الأفراد من منظور تاريخي، يربط الحدث بشرطه الزمني الذي وافقه.

على الرغم من هذه اللغة الحائرة اللاتينية بشأن الحرب والسلام، إلا أن الرواية بدت متعاطفة إلى حد كبير مع عذابات الموريسكيين، وهي العذابات والظروف التي يمكن لقارئ معاصر مهتم بالقضية الفلسطينية أن يستقبلها بمدلولات الوحدة العضوية التي تقوم عليها مسيرة التاريخ؛ بمعنى أن الحديث عن مواقف ماضوية بعيدة لا بد أن يكون له دلالاته الحاضرة في ذهن الإنسان العربي، بما يعيشه من قضايا مصيرية تحضر فيها ثنائية الحرب والسلام على نحو ملح.

استطاعت رواية "البيت الأندلسي" عبر بناء تركيبي جمالي أن تحقق انشغالاً لافتاً بالتحفيز الواقعي، في ما يعد عنصراً من عناصر التشويق، من خلال الإيهام بالحقيقة وتجليد واقعية النص باعتباره حقيقة جرت أحداثها على أرض الواقع، وهو ما انشغلت به هذه الدراسة حين أبرزت فكرة اختراع المخطوطة التي شكلت جزءاً أساسياً من مكونات البنية السردية في العمل. كذلك بدت حنكة المؤلف واضحة في اختراعه فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة، وهي الحواشي التي برزت باعتبارها حيلة مكنت الكاتب من تقديم وظيفة معلوماتية مفيدة، إضافة إلى وظيفتها الفنية التي ساهمت إلى حد كبير في تعزيز فكرة الإيهام بالحقيقي.

لا يغيب عن قارئ رواية "البيت الأندلسي" أن عدداً من شخصياتها احتفظ بصلته بالروائي، وكان يفكر بطريقته. لذلك نستطيع القول إن هذه الشخصيات غدت وسيلة من الوسائل التي استثمارها العمل بغرض التأثير على القراء، وبالتالي حضر مراد الشخصية الرئيسية بطلاً مثقلاً بخسارة ميتافيزيقية للوطن، وحضر معه سؤال الرحيل المستمر والغياب الدائم، الذي بقي الشغل الشاغل لواسيني الأعرج في أكثر من منجز أدبي له. مع ضرورة التنويه في هذا السياق أننا كقراء لم نكن نحس بحضور المؤلف على نحو يضعف من درامية هذا النص السردية.

عموماً نقول إن الرواية تستحضر كمّاً كبيراً من الأسئلة عبر مونولوجاتها المتناثرة، كما إنها تنحو باتجاه تقنية الأصوات المتعددة. لكن على الرغم مما قد يوحيه هذان الأمران من لغة ديالوجية، فإن الرواية بلا شك ذات طابع براغماتي يدعو إلى الممارسة والفعل، وهو ما يمكن تلمسه من خلال ميل واضح فيها إلى تحديد جملة من القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص؛ فالروائي في نهاية المطاف حريص على طرح قيمه وتصويراته للعالم من أجل ممارسة تأثيره عليه. وانسجاماً مع هذا الحرص كنا أمام بؤرة داخلية متغيرة لم يكتف فيها النص بشخصية واحدة، بل ارتبط بعدة شخصيات متقللاً من واحدة إلى أخرى،



لكن هذا لم يود إلى كسر سلطة الروائي، أو حتى تفعيل حوارية كل ما يطرح من مفاهيم. والقارئ لا محالة يشعر برغبة المؤلف في أن لا يصل المتلقي عما يميل إليه، فالرواة مجتمعون تميزوا بصلافة فكرة ثابتة في عالم شرس يتصارع فيه طرفان.

من هنا جاء الروائي حريصاً على تفعيل شخصياته وتحريكها بما يؤكد رؤية منحازة للحق بوضوح، وهو ما يبرر بقاء شخصية مراد مسطحة تدور حول فكرة صارمة، باعتبارها مالكة للحقيقة واحدة، حقيقة الظالم والمظلوم، بما يعد عوناً لكتابة لصيقة بمؤلف يستعيد شخصية البطل لتقديم رؤياه ضمن أطر عراكية بين ضدين لا مجال للتردد في الخيار بينهما.

يبقى أننا في هذه الدراسة لاحظنا حضوراً لافتاً لشخصيات نسائية، كانت مصدر قوة وعزاء للرجل، إذ وفرت له مصدراً من القوة يضاف إلى قوته. والحب عموماً يبدو مثل الموت، مناسباً للروائي في أكثر أعماله، وهو ما ينسجم وقارئ يريد للحب أن يستمر تعويضاً عن ظلم الناس في الحياة.

وأخيراً يغدو أمراً هاماً التذكير بأن لكل أديب وسائله الجمالية المؤثرة في القارئ، وسواء كانت الرواية ديدالية أو حوارية، فإن هذا لا يعني مفاضلة جمالية. فالرواية بما تمتلك من وسائل فنية يتفرد بها صاحبها، تصبح بالتأكيد - كما سبق وأكدنا - بديلاً معرفياً راهناً لكثير من الأشكال المعرفية، مما يساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم المختلفة.



## رواية (النبطي)

### ليوسف زيدان

#### المقدمة:

تأتي هذه الدراسة لتحديد موقع رواية النبطي<sup>(١)</sup> بين الأسلوبين الدبالوجي والمونولوجي. وهي رواية تنبع عن خبرة واسعة لكاتب ومفكر عايش نصوصاً تراثية متعددة، وكانت له في نهاية الأمر رؤيته الخاصة في أحداث تاريخية تشابهت وأخرى متخيلة، وهو ما يمكن معاينته عبر رواية شفوية<sup>(٢)</sup> يزعم أنها وصلته عن الحالة مارية، التي تزوجت نبطياً في بداية القرن السابع الميلادي. والرواية تنقسم إلى ثلاثة فصول، يطلق المؤلف على كل واحد منها اسم (الحياة)؛ في الفصل الأول نستمع إلى مارية وهي تخبرنا عن أيامها في بيت أمها في إحدى القرى المصرية، تستعيد فيها حكايات نشأتها وتفاصيل قريتها الصغيرة، وتخبرنا عن الجامع المسكونية، بما في ذلك تلك العلاقة بين قريتين متجاورتين. يتخلل هذا حديث عن أثر النزاع الذي كان سائداً بين الفرس والروم على مصر بعامة، وعلى تلك القرية الصغيرة بخاصة.

في الفصل الثاني تتابع مارية وهي تحكي لنا عن رحلتها مع زوجها إلى بلاد الألباط، حيث التنقل في صحراء سيناء وبين الجبال والكنائس والمعابد والبحر، ومن ثم الوقوف على مقارنة تفصيلية بين الأماكن التاريخية المتعددة التي مرت بها، بما في ذلك طيورها ونباتاتها وأهلها ومأكلهم ومشربهم. وفي الطريق تتعرف على أخوي زوجها:

(١) زيدان، يوسف، النبطي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2010.

(٢) الحكاية هي ثقافة الشفوي المطبوع بالعفوية والبداية، أو بكلمات أخرى هي إرث خاص في الهوية والزمن، وإن شاع وانتقل؛ تصبح هوية الجماعة وزمنها التاريخي، وذاكرة عيشها. أما الرواية، فهي ثقافة المكتوب التي تركز على ظهور الفرد الكاتب الراوي. انظر، العيد، مثنى، الكتبية: تحول في الفصول، دار الآداب، بيروت، 1993، ص110.

المودي الذي آمن بالديانة اليهودية، وابنه الصغير عميرو الذي كان مصدراً هاماً من مصادر معلوماتها خلال الرحلة، والنبطي، الرجل الأهم في الرواية مع قلة ظهوره فيها. وفي الفصل الثالث تصل إلى ديار زوجها، حيث تنأى عن بيوتات أهله للسكن بعيداً في مكان منحوت في الجبل. وتنتهي الرواية بعودة البطلة المصرية من أرض الأنباط إلى ديارها.

قلنا إن الرواية تضمنت العديد من المعارف التاريخية والفكرية والإنسانية المختلفة، وهدفنا في هذه الدراسة كشف موقف الكاتب عموماً من جملة هذه المعارف؛ فالرواية ذات بنية عميقة تحتاج إلى تأن في القراءة، بغرض الوصول إلى موقعها بين اللغتين الحوارية والمونولوجية. وهو ما تأمل هذه الدراسة معالجته عبر محاورها المتعددة، آخذة بعين الاعتبار أن هذه الرواية تدخل باب الرواية التاريخية من بابها العريض، وهو ما حتم علينا وقوفاً متأنياً أمام هذا النوع الآخذ بالازدهار في زمننا الحالي، وبالتالي تصبح مهمتنا الوقوف على مقاصد المؤلف، التي توصل فيها أحداثاً تاريخية أخذت لبوساً فنياً سار باتجاه الاحتمال والترجيح على مستوى الظاهر، مع أنه كان يتطلع إلى إرساء قواعد التأكيد والحسم على مستوى الباطن. وهو أمر لن يبدو هيناً للقارئ؛ ذلك أنه نص -كما ستظهر هذه الدراسة- إشكالي، يتقاطع فيه التصريح بالتمويه، ويمتزج فيه الوضوح بالغموض. ناهيك عن أن الوقوف على نوايا الكاتب في الرواية التاريخية -كما يقول لوكاش- أمر له صعوبته الخاصة<sup>(١)</sup>.

علماً أننا كما يتضح في المهاد النظري، سنحاول الوصول إلى نتائجنا بالنظر إلى طبيعة الراوي والشخصيات وعلاقتها بالمؤلف، كما أننا ستوصل تقنيات فنية معينة تميز الجنس الروائي عن غيره من مثل: الأسلوب اللغوي، والمجاز، والعناصر الجمالية المنتشرة في مواقع متعددة من الرواية، وهذه العناصر الجمالية رهان أساسي، فهي مفتاح حساسية الآخرين من مستقبل العمل الفني أو مستهلكه، وقد تكون من الجهة

(١) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 356.

الثانية بديلاً خطيراً للعمل الفني عن الأخلاقية التي قد ينزع بعض الروائيين إلى عدم الامتثال لأمرها<sup>(1)</sup>، فهم الروائي أحياناً ينصرف إلى الإقناع عن طريق الافتتان، وقد يندمج بعض القراء في هذه اللعبة وتنحسر الضوابط عندهم، فتسود نظرة سطحية على إدراكهم، مردها على الأغلب الافتتان بجمالية الخطاب<sup>(2)</sup>. ولعل قارئ النبطي يجد آثار ذلك عبر رؤية تحكّمها لجلجة أو مواربة أو ضبابية، تقدم حروب المسلمين عبر مساحة من خطوط مستقلة عن مشهدها المرجعي، متخفة من حقيقتها الواقعية، وهو ما يتم طرحه عبر اجتزاء متعمد للمشهد، يظهر المسلمين غزاة ساعين نحو الغنائم.

لا بد في هذا السياق من التنبيه على أن الروائي يحمل خطاباً لا يتوانى عن استغلال علم الإشارات لصنع المعلومة التي يتوجه بها إلى الجماهير، بغية حملهم على الانتصار لها. وقد يضاعف هذه الإشارات، فيغيب مرجعها وما يلازمه من معنى، مما يؤدي إلى إضعاف الربط، أو يؤثر في قدرات التمييز بين الصورة والواقع، فتتجمل الصورة وتبدو واقعاً، تصاب فيه الجماهير بالافتتان من خلال تيار لانهاضي لتقابلات إشارية تقود إلى الإقناع بما هو غير حقيقي<sup>(3)</sup>.

وفي هذا السياق لا بد من التأكيد مرة أخرى على أن ديمقراطية العمل الروائي لا تعني حجب وجهة نظر صاحبه عما شاء أن يقوله، ففي نهاية المطاف هناك وجهة نظر معينة يحملها صاحب العمل، ولا وجود لفعل إنساني عاقل من دون غاية، لكن هذا لا يلغي وجوب ظهور مواطن يعترف فيها الروائي بحقوق غيره، ومن هنا تقتزن الرواية بنية كتابية مفتوحة، وتحمل على عالم موضوعي لا يقبل الانغلاق، وتتوجه بالضرورة إلى قارئ محتمل يقبل بالأفكار الجديدة ويدعو إليها، فلم يعد مقبولاً من

(1) طربيشي، جورج، الروائي وطله، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 9.

(2) العيد، مكي، الكتابة: تحول في الكتابة، مرجع سابق، ص 23.

(3) انظر هذا في حديث مايك فيدرستون عن إيديولوجيا نظام الإنتاج الاستهلاكي والترويج للسلطة في كتابه الثقافة الاستهلاكية والانهيارات الحديثة، ترجمة محمد عبد الله الطوح، دار الفارابي، بيروت، 1991، ص 41-42.

42. وانظر العيد، مكي، الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 22.

الرواية أن تلعب دور المربي في شرح العالم واقتراح سبل تغييره، أو وعد القارئ بمستقبل سعيد مضمون الوصول إليه<sup>(١)</sup>. إن كاتب الرواية التاريخية - في الأصل - لا يكتفي بالكتوب في الذاكرة، أو بما هو مرجعي عام، ويكون لزاماً عليه استبطان الكتابة بعين ناقدة، تحرص على الحوار وإعادة النظر في مجموعة القيم، فلا يمثل لروايات ماضوية انتهت في الزمن والتاريخ، وإلا وقع في نقل سلبى سمته التكرار والتلقي السلبى.

ويبقى السؤال الملح هل نجحت الرواية في أن تروي حكايتنا العربية بفضاء روائي يتسع لأكثر من صوت من أصوات شخصوها؟ وهل تفاوتت مستويات الكلام بتفاوت المستويات الفكرية العقيدية التي تنتمي إليها شخصوها؟ وهل ترك موقع الراوي فيها فسحة أو مجالاً لتعدد زوايا النظر من الحكاية، أو غابت عنها أهمية تعدد الكلام بتشابهاته وتناقضاته المختلفة، فتضاءل دورها في أن تصبح مرجعاً معرفياً يساعدنا على اكتشاف ذواتنا أولاً، ومن ثم إعطاء منظور لتطور مستقبلي لهذه الذات ثانياً؟

وفي ما يلي جملة من محاور رئيسية رأت الدراسة أهمية إدراجها لخدمة موضوع الدراسة (النبطي: في إطار اللغتين الحوارية والمونولوجية).

### الإطار التاريخي العربي

قد تتضاءل حرية كاتب الرواية التاريخية حين يخوض في موضوعات قوامها أحداث تاريخية واضحة ومؤكدة، - إن جاز لنا الحديث عن دقة متناهية في الخبر التاريخي - ويغدو الإتيان بما يتعارض مع ما هو متواتر ضرباً من ضروب الصراع العنيفة مع مرجعيات متعددة تقف له بالمرصاد. لذلك يلاحظ قارئ النبطي انقطاع تلك الصلة العضوية القوية التي تربط بين الأحداث التاريخية الكبرى التي ينقلها لنا بين

(١) دراج، فيصل، رواية التقدم واقترب المستقبل، دار الآداب، بيروت، 2010، ص 8-9، ص 12. من هذا المنطلق اقترن صعود الرواية الأوروبية بمقولات غير روائية كما يقول دراج، منها: الحيز العام، وإمكانية المعرفة، والمواطنة، والتعامل مع الواقع بصنع متعددة، والإنسان الصانع. فلم يكن صعود الرواية ممكناً من دون هذه المقولات المتحققة التي تمهيد إلى جهود فلسفية متعددة، توزعت على كالت، ولوك، ومولتسكير، وروسو وغيرهم من محدث من إنسان حر يتجزأ غاياته بوسائل عقلانية، مبدئية إلى مجتمع ديمقراطي لا يصادر حقوقه في الكلام.

الفنية والأخرى، وبين شغوص الرواية الرئيسية؛ ففي النبطي لم يشترك أي من تلك الشخصيات في صناعة الأحداث الرئيسية التي كانت تفصل عن طريق العائدين من القوافل. وبينما أسهب الروائي في تصوير الأحداث المتخيلة، لمجدد قد مال إلى ضغط الأحداث المصورة تاريخياً على هيئة جمل متتابعة قصيرة نسبياً، مملوءة بالتغيرات الكبيرة التي يتبع أحدها الآخر في تعاقب سريع.

في تعامل يوسف زيدان مع الشغوص التاريخية الهامة، نلاحظ إيجازاً شديداً في عرضه لها خلافاً لتلك المتخيلة، بل نلاحظ ابتعاداً ملحوظاً عن مواكبة المكون النفسي لهذه الشخصيات، وكل ما يحصل أنه يتناولها من بعيد، دون أن يعطيها تجسيداً إنسانياً حياً، فلم تظهر بوصفها كائنات بشرية لها فضائلها وجوانب ضعفها، وصفاتها الحسنة والسنة. وهو أمر يخالف الموقف الرومانسي الذي يرى أن الشخصيات العظيمة في التاريخ يجب أن تكون الأبطال الرئيسيين<sup>(١)</sup>. قبالة رأي يرى صعوبة الجمع بين العظمة التاريخية والسمات الإنسانية الأصيلة كما يقول لوكاش<sup>(٢)</sup>، الذي يرى تعارضاً ما بين حتمية معالجة التفاصيل الصغيرة في الفن القصصي، بل حتى الثقافة للحياة، والتعرض لبطل تاريخي هام، مما يترك أثره السلبي من حيث الهبوط به إلى المستوى العام للحياة المصورة، بعيداً عن الرسالة التاريخية للشخص المعني<sup>(٣)</sup>.

لذلك ترد في النبطي أسماء تاريخية متعددة (عمرو بن العاص، حاطب بن أبي بلتعة، خالد بن الوليد وغيرهم)، فيذكر على سبيل المثال أسلم مزيد من رجال قرش وصاروا مع النبي، فصير اثنين منهم أمراء حرب؛ الأول فارس معروف اسمه خالد بن الوليد، والآخر الذي قابلناه بناحية القلزم. اسمه عمرو بن العاص السهمي<sup>(٤)</sup>. باعتبارهم يمثلون حركات تاريخية وحسب، ولذلك لم تدخل بهذه الشخصيات التاريخية سمات فردية محضة وانتفت علاقتها مع العصر الذي تعيش فيه؛ وكان هناك تضاداً بين

(١) لوكاش، جريج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 102.

(٢) المرجع نفسه، ص 50.

(٣) المرجع نفسه، ص 52، ص 54.

(٤) الرواية، ص 296.

الطابع اليومي الصغير للحياة، وهذه الأهمية الداخلية الصرفة للشخص، أي اللاتناسب بين الشخص والحدث، بين الداخلي والخارجي. ومن هذا المنطلق يقول لوكاش: إن الفرد التاريخي العالمي في الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية<sup>(1)</sup>.

وقد أشار بلزك إلى أن الفرد التاريخي العالمي -عدا عن كونه شخصية ثانوية- هو في معظم الحالات لا يظهر إلا عندما يأخذ الحدث بالاقتراب من ذروته، بما يسمح لنا بأن نتخيل ونعيش مرة أخرى ونفهم هذا الطابع الخاص لأهميته<sup>(2)</sup>. وهو ما لاحظناه في "النبطي" التي تضاعف الحدث التاريخي في بداياتها، بينما أخذ في الظهور بكثافة في أواخرها؛ فيحضر عمرو بن العاص ضمن حوار متخيل بينه وبين مارية أولاً إذ يسألها: "هل رأيت في بيوت الناس هناك عدة حرب؟ فتجيبه: إن ذلك ممنوع عنهم، وليس في بيوتهم إلا العصي"<sup>(3)</sup>. ومن ثم تبرز لنا أوامره في ترحيل أهل الأنباط إلى مصر، ليبشروا الناس بقدوم المسلمين لخلاصهم من سطوة حكامهم. يتلو ذلك سلسلة من الأحداث التاريخية الهامة، خلافاً لما كان عليه الأمر في بدايات الرواية، أو حتى وسطها. ولعل هذا يتماشى مع رغبة حثيثة لدى الروائي في إيقاظ شعري للقارئ يدفعه لمعايشة دوافع اجتماعية وإنسانية لشخصيات متخيلة يتمثلها ويشعر بها، وربما يتبنى موقفها قبالة واقع تاريخي يرصد أحداثاً تاريخية كبرى. وكما يقول لوكاش أيضاً، فإن هذا الكشف عن هذه الدوافع يقتضي تركيزاً على العلاقات الصغيرة، أو الأحداث غير الهامة ظاهرياً<sup>(4)</sup>.

من هنا جاء التركيز على مارية، وهي شخصية ذات طابع درامي صدامي، كانت له تجلياته في ذلك التناقض الملموس بينها وبين زوجها، لذلك كانت ملائمة أن تكون هي البطلة، كما كانت بلاد الأنباط واستيعابها لأكثر من ديانة البيئة الأكثر ملائمة لإبراز

(1) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 176.

(2) المرجع نفسه، ص 177.

(3) الرواية، ص 365.

(4) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 46.



ذلك التفاوت العقدي الذي تنبع عنه الرواية في أكثر من مكان، حتى وإن لم يكن الدين فيها ليخلق حالة من العداء. لكنها كانت الأنسب في عقد مقارنات خفية بين ديانات مختلفة، خصوصاً في تلك الأحيان التي وردت فيها أخبار عن حروب ذات طابع ديني خارج بلاد الأنباط. وهو ما استدعى تأملاً لموقف المؤلف من هذه الصراعات.

رداً على هذا الموقف السابق، تحضرني بعض الشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً على الصعيد الدرامي، يتوافق مع الدور الكبير الذي لعبته على صعيد الأحداث التاريخية الكبرى؛ فعيد الرحمن الداخل في الدراما التاريخية الشهيرة 'صقر قريش' قدم في إطاره الإنساني المركب المتعدد الأبعاد، وقد كانت لهذه الشخصية دواع كثيرة لاختيارها محوراً بطولياً يمتد بين الفني والدرامي والفكري والمعرفي والإنساني والسياسي؛ لأن حياة هذه الشخصية وسيرتها في سياقها التاريخي تنطوي على أبعاد درامية إنسانية غنية، توصلها لأن تستوي النموذجاً أو نمطاً إنسانياً درامياً حافلاً بالصراعات وخيوط التطور والانعطافات والتناقضات، وكل هذا يشكل محوراً رئيسياً يغذي العنصر الدرامي ويقويه<sup>(1)</sup>.

(1) فعيد الرحمن الداخل النموذج فذ للإنسان الذي يصل بالإرادة الإنسانية إلى حدودها القصوى في مواجهة مختلف أنواع المعوقات والمخاوف والحواجز والتحديات لتحقيق هدف معين يبدو مستحيلاً. تشابه سيرته مع ظروف تاريخية تمثل مفصلاً خطيراً مائلاً في تاريخنا العربي الإسلامي هو انهيار الدولة الإسلامية في الشرق، وصعود الدولة الإسلامية العباسية، ثم تجميد دولة بني أمية في الأندلس، وبناء الدولة فيها لأول مرة على أسس قوية وراسخة، بعد أن كادت الصراعات القبلية فيها تطيح بالوجود العربي الإسلامي هناك بعد فترة مبكرة من فتحها. كما يبرز حول هذه الشخصية السؤال الجمهوري حول السلطان وإشكالياته وأسلته الأخلاقية وقضايا الشورى. ويصبح بارزاً فيما بعد أن صقر قريش يحقق حلمه في امتلاك الأندلس وينجح نجاحاً طاهراً في تأسيس الدولة على قواعد راسخة، هي التي مكنت دولة الإسلام في الأندلس من البقاء زهاء ثمانية قرون، أثمرت حضارة إنسانية باهرة تركت آثاراً عميقة في الدنيا بأسرها، وأسهمت في التأسيس للنهضة الأوروبية بعد قرون. ومع ذلك فإن الثمن كان باهظاً من الناحية الإنسانية والأخلاقية والروحية بالنسبة إلى صقر قريش، حين وجد نفسه يتحول إلى طائفة متوحدة مستوحى بعيد إنتاج جلاده الذي فر من سيفه في المشرق. كما طرح المسلسل السؤال عن دور العصبية القبلية في تكوين المجتمع العربي الإسلامي السياسي وفي صراعاته المدمرة. وهي العصبية التي ما زالت فاعلة في الحياة السياسية العربية حتى الآن، وتقف عائقاً أمام التنمية المدنية، ولطريق مؤسسات المجتمع المدني ومفهوم المواطنة. كما يطرح المسلسل خلال ذلك كله السؤال الوجودي عن الإنسان ومعيه، ودور الفرد في صياغة سيرته ومعيه، إلى جانب شبكة الظروف والشروط العامة التي يتحرك فيها. انظر وليد سيف، كل عمل تاريخي هو دواما معاصرة، مرجع سابق.

يبقى التحدي الأكبر أمام مؤلف الرواية التاريخية في توثيق الوقائع التاريخية التي يأتي بها، وعدم الإخلال بالنسق التاريخي، ومعالجة المادة الموثقة معالجة فنية وفقاً لشروط الوسيط الفني المستعمل، ويبدو من الطبيعي أن ننظر إلى ألبني "باعتبارها عملاً فنياً درامياً في المقام الأول يوظف المادة التاريخية، إلا أن هذه الصفة الفنية لا ينبغي لها أن تجور على الحقائق التاريخية، فتزيّفها وتحرقها بدعوى التصرف الفني. فحين ننظر إلى الصور المتعددة التي تحويها هذه الرواية، لا بد من التأكد من أنها تحقق مبتغاها الفني ورسالتها المعاصرة دون الإخلال بالوقائع التاريخية الأساسية، وهو ما سيكون مدار اهتمام الدراسة في صفحاتها القادمة.

### صورة المسلمين:

انسجماً وما كنا قد عرضناه في مهادنا النظري، نقوم باستعراض جملة من المواقف التي تعرض للمسلمين في هذا العمل، نقف فيها على بؤرة السرد وتقنياته المختلفة المستخدمة في هذا العمل قيد الدراسة. يقول سلامة: "ألشي القرشي يحارب اليهود ويدفعهم عن يثرب، وسمعت هنا أنه عقد صلحاً مع أهل بكة، عند الحديبية، ثم عاد إلى يثرب التي هاجر إليها قبل سبع سنين.. وفيهم الصلح إذن؟ لكي يسمحوا له العام القادم بزيارة كعبة بكة، لكنهم لم يعترفوا له بالنبوة.. لا تقل نبوة يا سلامة، ربك يقول في الإنجيل: سيأتي بعدي أنبياء كذبة. ألا تعرف ذلك؟ أعرفه يا سيدنا أعرفه. ولكن هذا أخي النبطي، يزعم أيضاً أن وحياً يأتيه".<sup>(1)</sup>

نكون في المثال السابق أمام أسلوب درامي، أو مشهد تمثيلي حوار، ينقل فيه سلامة أخباراً تواردت عن النبي محمد عليه السلام، يتبعه رد من رجل الدين المسيحي، فيما يبدو للقارئ تعبيراً خالصاً عن الرأي، دون تدخل من الراوية مارية؛ فالمشهد

(1) الرواية، ص 174.

عموماً يتخذ طابعاً حيادياً، تتولى فيه الراوية نقلاً غير متحيز، يتابع من خلف كما تبدت إلى مسامحة الأحداث.

لكن الأمر يبدو مختلفاً حين يعرض لشأن امرأتين صغيرتين يتيمين، يحرص على تقريبهما إلى القارئ بوصف لا يخلو من غاية، فإحدهن لم تتجاوز العاشرة، والأخرى وجهها أبيض من غير سوء، وشعرها كثيف جعد، يميل لونه البني الغامق إلى اصفرار خفيف<sup>(1)</sup>. فهما خافتان، وسلامة يطلب من مارية أن تؤنسهما. وأنت لا تملك سوى التعاطف مع هاتين المخلوقتين اللتين دفعهما الدوق هدية للنبي محمد. كذلك جاء سؤال مارية عن حاجة النبي بالنساء لاستثارة القارئ وتعزيز موقفه باتجاه عدم الارتياح، وهو أمر يجد تعزيزاً له في رد عميرو أنبياء العرب يحبون النساء، وأنبياء اليهود أيضاً<sup>(2)</sup>. وهو موقف يقترن بضرورة سردية داخلية متغيرة، يعتمد فيها الروائي على أكثر من شخصية لنقل الحدث؛ (مارية، عميرو، سلامة) كل من هذه الشخصيات يتبنى وجهة نظر واحدة تدفع باتجاه لا يخلو من إدانة لظرف وضع هاتين الطفلتين في موقع الخوف.

على العموم، لم تظهر المرأة وفقاً للمرجعية الإسلامية على نحو إيجابي، وسلامة إذ يقرر استغلال زوجته وخذلانها، يستند إلى مرجعية دينية يقول فيها نقلاً عن النبي محمد عليه السلام: يزوج المؤمن في الجنة اثنتين وسبعين زوجة، سبعين من نساء الجنة واثنين من نساء الدنيا<sup>(3)</sup>. على الرغم مما يبدو من أن الراوي يتابع من الخلف، وينقل

(1) الرواية، ص 190.

(2) الرواية، ص 186. يضعنا زيدان هنا في حيرة أمام حقيقة الشخصية التي أهدت مارية إلى الرسول عليه السلام، فحسب روايته، كانت هدية للحاكم الروماني، وهو أمر يتناقض وما هو معروف من أن المقدوس صاحب الاسكندرية هو الذي بعث بهاتين الجاريتين هدية إلى النبي محمد عليه السلام. وهو - أي المقدوس - من يرد ذكره في مكان آخر في الرواية، حيث يقول فيه: آلباء الكبار يهرون إلى جهات بعيدة فراراً من أسف ملكاني رهيب، جلبه لنا الروم أو اخذ الخريف الماضي، من جهة القوقاس. أرسلوه إلينا ليحكم البلاد، ويشيع الرعب في قلوب البعثة الفقراء. انظر: الرواية، ص 236.

(3) الرواية، ص 353.

دون تعليق، متنصلاً من مسؤولية ما يحكيه سلامة، إلا أن هذا لا يعني الروائي من مسؤولية ما، وكان أحرق به لو أنه فتح مجالاً لوجهة نظر أخرى مقابلة، خصوصاً أن من أسلم من الأنباط-وممنهم سلامة- انطلق من منفعة خاصة تتعلق بكسب المال، وتجارة السلاح والخيول والعبيد، وبالتالي فإن ما يرويه سلامة لا يمثل إلا طبيعة نفعية وصولية مجتة. علماً أن هذا الربط بين الدخول في الإسلام والمنفعة على النحو المكشوف الذي يرد في الرواية يتطلب ما يثبته.

لو قدر لهذا العمل أن يترجم ويخاطب الغرب لفرح كثيراً بالصورة التي يقدمها عن المسلمين؛ فما نعرفه عن الدين الإسلامي أنه نصر الضعفاء، وفتح أبواباً كثيرة لإلغاء الرق، وهنا نقف بمحذور وتوجس لما يوحيه مشهد يرصد معاملة حاطب لرجل أسود، وهو ما تظهره مارية بالقول: «ضرب في طريقه الرجل الأسود النحيل... وزعق فيه: فيم تحملك يا عبد السوء، أسرع... بعدما الحطف قلبي مرتين. الأولى للغزال المصروع بالسهم، والأخرى للعبد المصفوع بالقوس»<sup>(١)</sup>.

ومن ثم تعلق: ألعبيد سود. ليس على رؤوسهم عمام، وعلى وجوههم علامات الذلة والانكسار. زوجي وإخوته، ليس معهم عبيد<sup>(٢)</sup>. وهم- أي الأنباط- إلى هذا يحترمون النساء، ولا يضربون الزوجات. ويحبون للمرأة أن تتاجر بأموالها كما تخبر الراهبة مارية<sup>(٣)</sup>. والحدث هنا تنقله مارية كما شاهدته بأم عينها، وبالتالي يصبح قولها حقيقة معرفية ثابتة، تقر بظلم الإسلام للعبيد. وهي أي مارية، يتوافق وعيها في كثير من الأحيان ووعي المؤلف، وهو ما سنفصل الحديث فيه لاحقاً.

لو نظرنا في الحقول الدلالية التي ما فتئت تطلع علينا في حديث الرواية عن الإسلام والمسلمين، لوجدنا أنها ترتبط إلى حد كبير بأعمال الغزو والتعطيل، وهو ما

(١) الرواية، ص 188.

(٢) الرواية، ص 191.

(٣) الرواية، ص 275.

يرد في الرواية عن طريق أخبار متناثرة، تأتي بين الفينة والأخرى إلى بلاد الأنباط، فنجد الآتي:

- عدم صلاحية الزراعة في اليمن بسبب حروب المسلمين.
  - أهل الطائف يتوقعون غزو النبي القرشي.
  - المسلمون يغزون أطراف دولة الروم.
  - المسلمون استولوا.. المسلمون يغزون النواحي.. يهددون سلطان الروم والفرس.
  - المسلمون عازمون على امتلاك المشرق والمغرب. عادوا إلى يثرب بما حصلوه من هدايا وأموال. المسلمون يدفعون غير المسلمين من الجزيرة.
  - ... صالح النبي على مال يؤديه له كل عام... الخليفة يصالح على مال يدفع له.
  - أبو بكر سار على نهج النبي وأرسل جيشاً.. الذين ارتدوا حوربوا وعادوا إلى الإسلام.
- يقع قارئ هذه الرواية أمام حشد هائل من الإشارات التي تنتمي إلى حقول دلالية معينة (الاستيلاء، الغزو، التهديد، الغنائم، امتلاك، هدايا، أموال)، تحيى جميعها بغرض وضع المسلمين في إطار معين يدعي الحياد والموضوعية، وتبدو مارية مجرد ناقل لما يحصل، فكما تنقل هذه الأخبار كما وردت، نجد أنها تنقل بعض الأخبار الخاصة عما يجري على أرض الأنباط، فيما يبدو أمراً حقيقياً كحقيقة ما ترويّه عن ولادة نعمة. ونحن هنا لا نقول إن الأخبار التي تنقلها غير مثبتة تاريخياً، لكن ما يدس بين هذه الأخبار من أحكام، تظهر الإسلام والمسلمين أنهم غازون معتدون وحسب.

والقارئ لا محالة قادر على أن يدرك ما أصاب مارية من إحباط متصاعد، كلما اقترب المسلمون، فنجدنا تقول: أنا ضائعة.. ضائعة تماماً.. النبطي عاد لسكنى المجلس.. المسلمون غلبوا الروم، عند ناحية تسمى اليرموك<sup>(١)</sup>. كذلك كان حال النبطي، فحين وصل عمرو بن العاص كان ينظر إليهم بعين غير راضية<sup>(٢)</sup>، ولهذا دلالاته إن أخذنا

(١) الرواية، ص 363.

(٢) الرواية، ص 364.

بعين الاعتبار مكانة النبطي في هذه الرواية.

كما لا يخفى على القارئ إدانة مبطنة للغنائم تظهر حين قدمها سلامة هدية لزوجته فقالت: قال إنه اشتراها لي من الشام، وقال قلبي إنه يكذب<sup>(1)</sup>. كذلك تعزز فكرة المكاسب المالية التي يجنيها المسلمون من حروبهم بقوله عمرو بن العاص: فمن دخل منهم معنا في الدين، صار عليه خراج أرضه، ومن بقي على نصرانيته دفع الجزية عن يد وهو صاغر<sup>(2)</sup>.

وتسوء الصورة أكثر حين يظهر الأنباط جواسيس للمسلمين، يدفعونهم عن أرضهم إلى بلاد لا يعرفونها ويبقى كبارهم -أي المسلمون- في يثرب، فيقول سلومة للنبطي: لا شأن لنا يا أخي، بالجزيرة والشام. وما نحن إلا جواسيس المسلمين وعيونهم في البلاد، وإذا قالوا لنا ارحلوا، فلا بد من الرحيل<sup>(3)</sup>.

ويعجب القارئ حين يجد أن زيدان يحتزل كل الحروب التي تمت بين جيش عمرو ابن العاص والحاميات الرومانية، منذ دخوله العريش إلى بلييس فحصن بابلين والبهنسا. فنجد الآتي: بضعة آلاف. كيف، ومصر يحرسها عشرات الألوف من جند الروم، الرابضين داخل أسوار الحصون؟ سيهرون أو يسلمون. وقد بلغني اليوم أن جند الروم من حراس الحدود، أدخلوا العريش، ليفسحوا أمام ابن العاص الطريق.. أدخلوها له من قبل أن يزحف نحوهم<sup>(4)</sup>. تكلم عمرو بأسى.. مفاده أن الأنباط سوف يذوبون في البلاد، لا محالة<sup>(5)</sup>. مما يوحي بشكل ملح أن دولة الإسلام قامت بطرق ملتوية أذابت الآخر، وهو ما يعززه إعطاء بنيامين الأخ الأصغر لمارية مفتاح بيت عائلته القبطية إلى سلامة، في إشارة رمزية إلى أن العرب معهم مفتاح مصر.

(1) الرواية، ص 363.

(2) الرواية، ص 369.

(3) الرواية، ص 370.

(4) الرواية، ص 371.

(5) الرواية، ص 371.

قبل أن يصلوا إليها<sup>(1)</sup>. حتى إن دخول الإسلام كان من باب النفاق؛ فمارية أسلمت وهي لا تعلم شيئاً عن الإسلام!

وحين وصل خبر هدم كعبة اللات بالطائف وقتل كاهنتها الكبرى إلى أم البنين، يقول اليهودي: نبي المسلمين دخل بكة منتصراً، وحاصر الطائف بعد شهر، فهدم كعبة اللات الكبيرة، وقتل الكاهنة الكبرى، وسلب الغنم<sup>(2)</sup>. تقوم بعدها أم البنين بمشهد مؤثر، وتبكي بكاء شديداً، تتبعه بحركات عصبية وانفعالية، وتسقط ميتة عند اللات التي كانت تطوف بها كل صباح.

قد يقول قائل إن المؤلف ينقل نقلاً حيادياً، أو أنه ينقل الوقائع كما هي، أو كما بدت لعين الراوية المراقبة، لكن القارئ بمقدوره تلمس موقفه الحقيقي، وهو موقف رافض لكل ما تؤتي البعثة الإسلامية أكله، فمما لاشك فيه أن تركيز الراوية على مفردات بعينها لا يخرج عن كونه إشارات سيمائية تضع المسلمين في إطار سلبي غير محبوب يكشف موقف الكاتب، كذلك تفعل شخصيتا مارية والنبطي اللتان أضر بهما الإسلام، عدا عن شخصية الأم الطيبة التي أحببتها مارية، وقالت بعد موتها الذي توافق وهدم اللات: تركنا النبطي وانصرف فجأة إلى ناحية حجرته، كأنه لم يشأ أن يسمع من أمه الشهقة الهائلة، ويرى وقوعها المريع وقد احتضنت بين ذراعيها الحجر الأبيض المكعب... ماتت أم البنين، وصرت وحدي<sup>(3)</sup>.

إضافة إلى ما سبق، فإن القارئ يستطيع بسهولة تلمس حالة مارية النفسية التي ازدادت اكتئاباً باقتراب حركة الإسلام والمسلمين إليها، فنجدها تقول: في صبيحة شتوية دافئة، امتد الفجر حتى الضحى؛ لأن الشمس لم تشرق من خلف السحاب. في

(1) وانظر هنا بركات، عمرو علي، يوسف زيدان يؤكد في رواية النبطي أن فتح مصر تم بالخدعة، جريدة القاهرة، 2011/1/4.

(2) الرواية، ص 310.

(3) الرواية، ص 311.

الأجواء ربح غير هادئة، وفوق الأرض غبار غريب عن أيام الشتاء. قمم الجبال مكللة بسحاب أسود، يتلذر بعاصفة عتية<sup>(1)</sup>. ففي هذا الوصف ما يكفي لتلقين القارئ كل ما يحتاجه لإتمام عملية الفهم باتجاه رؤية قاطعة أرادها الروائي، وعبرت عنها راوية لم يخرج تفكيرها عن تصورات ثابتة تتوافق ووعي المؤلف.

### صورة اليهود

خير من يمثل اليهود في هذه الرواية هو اليهودي، الذي يفضب بشدة حين ترد إليه أخبار إخراج اليهود من الجزيرة العربية، وقتل سادتهم، وسي نسايتهم، حتى إن الروائي يستخدم كلمة اختيالات مع أسماء اليهود الذين قاتلوا الرسول على لسان اليهودي، وهم في نهاية الأمر استجابوا لطلب المسلمين في الهجرة إلى مصر كي يهدوا لأمراء الحرب، وهو ما سبقته مواجهات دامية بين المسلمين واليهود.

يحاول المؤلف أن يظهر رأياً يفرق فيه بين يهود يثرب وخيبر، ويهود الشام وفلسطين، وذلك إثر دعوتهم كي يلتقوا مع أمراء حرب المسلمين لكن المسلمين يقتلون اليهود؟ لا.. كان هؤلاء أهل يثرب وخيبر، وكانوا يؤذون النبي محمداً، وخانوه، فحاربهم وطردهم. يهود الشمال أهم من هؤلاء الهالكين، وأغرق في اليهودية<sup>(2)</sup>.

والقارئ لا يفتأ يحس بتلك الهالة اللطيفة التي يوضع في إطارها اليهودي، فنستمع إلى مارية تصف بالقول: "وحده تجلله سحابة من أسي. هو دوماً حزين، غائم النظرات. لكنه بين الناس، مختلف الحال عما يكون عليه إذا انفرد. لعله يخفي بنظراته الحادة إليهم، ويكلامه الأحـد، حزنه"<sup>(3)</sup>.

والرواية تحشد على نحو ملحوظ فكرة الفتك باليهود من كل اتجاه؛ فالروم

(1) الرواية، ص 310.

(2) الرواية، ص 342.

(3) الرواية، ص 207.



يخضون عليهم في الشمال، والكنيسة غاضبة عليهم لأن أجدادهم قتلوا المسيح، والنبي يفتال كبارهم، وهو ما يصلنا من وجهة نظر الهودي أيضاً حين يقول بمنق عظيم: 'يغتال أسير بن زارم، وقبله سلام بن أبي الحقيق، وكعب بن الأشرف، وأبو عفك...وليت يكتفي...وما هو الآن يغزو خيبر، ألم يكفه غزو بني قينقاع وإجلاء بني النضير، وقتل بني قريظة وذبح رجالهم عياناً وسي النساء؟'<sup>(1)</sup>.

لذلك يأتي هؤلاء اليهود إلى أرض الأنباط للسكن في الخور فراراً من حرب النبي القرشي، ومن المقتلة الهائلة التي تجري في نواحي الشام. ويبدو للهودي أيضاً أن اليهود الذين سكنوا الخور معظمهم نساء وأطفال، والذين سيأتون ويسكنون معهم، أناس طيبون مثلهم. ولا شأن لهم بالفرس ولا بالروم..قالت أم البنين..لكنك أسكنتهم الخور، فماذا لو أغرقهم السيل إذا اجتمع ماؤه هناك؟ السيل لم ينزل منذ سنتين، والنجاة من الماء أهون من التعرض للسيف"<sup>(2)</sup>.

هذا لا يعني أن المؤلف يتبنى كل ما يرد على لسان الهودي، فكثير من المواقف، خصوصاً ما يتعلق بالمرأة من منظور العقيدة اليهودية، هو محض تعبير عما يوجد في العقيدة الدينية، وقد لا تعبر عن رأي المؤلف نفسه، لكن مجريات الأحداث تجرنا إلى الاعتقاد بأن المؤلف شديد التعاطف مع اليهود؛ فالنسوة هنا لا يحبن سارة لأنها أجهل من بناتهن، ولا يحبن أهلها لأنهم يهود<sup>(3)</sup>. والحصان الذي أتى به سلامة بعد دخوله الإسلام رفس الصبي اليهودي المسكين وقتله، وسلامة يصبح في أهله المتحلقين حوله كأنهم المعتدون<sup>(4)</sup>. وعميرو يقول لليهود: إياكم والجراة على أسياكم يا كلاب<sup>(5)</sup>.

والراوي إذ يختار أن ينقل صورة اليهود من خلال وجهة نظر شخصية قصصية

(1) الرواية، ص 263.

(2) الرواية، ص 296.

(3) الرواية، ص 213.

(4) الرواية، ص 358، ص 359.

(5) الرواية، ص 360.

هي اليهودي، تاركاً لها حرية الإعلان عما تعرفه من أحداث وأحداث، فإن هذا يدخل في صميم بؤرة سردية داخلية، كانت على الأغلب ثابتة، بمعنى أنها وردت على نحو كثيف عبر اليهودي وحده. إلا أن هذا لم يستمر طويلاً، ذلك أن الرواية مارية تعود إلينا، بما يعد تحولاً إلى شخصية أخرى، لكن هذا التحول كان شكلياً، ذلك أن مارية، بما هي صوت الكاتب وعقله تبدي تعاطفاً شبيهاً مع اليهود، يظهر بدخول سلومة عليها وهو يصبح حانقاً، بأنه سيطرده اليهود من السيق. وما كان منها إلا أن ترجوه ألا يفعل، فهم مساكين، ويؤنسون المكان... فتوافقه بعدما وعدته ألا تاكل شيئاً من صنعهم، لأنهم قد يدسون السم في الطعام<sup>(1)</sup>.

#### الأنثوية والذكورة:

كان لا بد لقارئ هذه الرواية أن يلتفت لصوت الأنثى فيها، وهو أمر لا يخرج عن نطاق ما نبحت فيه من تعددية صوتية في أسلوب الروائي، وإن كانت شكلية السميت في بعض الأحيان. حسب الفلسفة الطاوية/Taoistic، هناك مبدآن يحددان ديناميكية الحياة: أحدهما ذكوري، يدعى يانغ، والآخر أنثوي، يدعى ين. وهناك أيضاً جانب أنثوي في الرجل، وآخر ذكوري في الأنثى، وهو كشف يظهر امتداد المرأة في ذوات الرجال، كما يكشف امتداد الرجال في ذات المرأة.

في كتابه "آفاق جديدة لدراسة الإبداع" يكشف الدكتور عبد الستار أن "تحقيق الإبداع أو الاستعداد له، يحتاج إلى تحقيق توازن مماثل بين تقبل الدور الذكوري أو الأنثوي على السواء"<sup>(2)</sup>. ويخلص إلى أن المبدع يكون أميل إلى التعبير عن مظاهر الجنس الآخر، لذلك يظهر المبدعون من الذكور بمقابلتهم مع غيرهم من المبدعين قدرة على التطور بخصائص شخصياتهم، ترتبط بالتعبير عن الأنوثة مثل الحساسية المرهفة،

(1) الرواية، ص 360.

(2) إبراهيم، عبد الستار، آفاق جديدة لدراسة الإبداع، الكويت، وكالة المطبوعات، 1978.

والتعبير عن المشاعر والاهتمامات الجمالية والعاطفية<sup>(1)</sup>. علماً أن هذا الفصل القاطع في نسبة الجمال والعاطفة إلى المرأة يجب أن يعاد النظر فيه.

ولعلنا في هذا السياق مجبرون على استحضار مفهوم (الأنثى والأنثوس) لدى يونغ؛ فالأنثى هو النمط الأنثوي لدى الرجل الذي اكتسب أنوثة نتيجة حياته مع المرأة عصوراً طويلة، أما الأنثوس فهو نمط ذكوري لدى المرأة، وهما يعملان بوصفهما صوراً جمعية تدفع كل جنس إلى الاستجابة لأفراد الجنس الآخر لفهمهم؛ فالرجل يتفهم المرأة بفضل ما لديه من أنثى، والمرأة تفهم الرجل بفضل ما لديها من أنثوس. وعليه يصبح الكتاب الذكور قادرين على أن يرسموا صوراً للأفكار التعويضية عن الأنثى في داخلهم، بأبعادها السلبية والإيجابية من خلف قناع خلف الشخصيات الروائية الأنثوية<sup>(2)</sup>.

بهذه الروح الأنثوية نستمتع إلى مارية تقول: بقيت بعدها بشهرين، اعتقد أن باطني سوف يفيض دماً كل عام، مع فيضان النهر. لكن الماء المحسر ثانياً إلى باطن النهر، وفاض مكمي بالدم من جديد. فعرفت أن نهرنا يفيض كل سنة، وباطني فيضانه كل شهر<sup>(3)</sup>. والعمل إذ يستحضر فعل الخصوبة لدى الأنثى، لا يفتأ يستحضر مارية بلسان الأنثى التي تنعى جانباً هاماً فيها وتقول: فلأني شيء أعيش، وقد تعاقبت على قلبي الأهوال وفسقت ببضتي، فما عادت تصلح للتفريخ. الدجاجة التي لا تفرخ، يلجمها الناس فتكون طعاماً، لأنها لا تستحق طعامها<sup>(4)</sup>.

وبلغة أنثوية مجتة تتحدث مارية عن ثوب الزفاف واصفة إياه بأنه 'من قمماش الوصلة التحتانية، بكل ثوب، أخذت أسي قطعة خاطتها مكشكشة بإبرة التجديد

(1) حوش، ريتا، الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية، مجلة العربي، العدد 541، ديسمبر 2003.

(2) وركر، ستيفن إف، يونغ واليونانيون والأسطورة، ترجمة جميل الضحاك، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب.

(3) الرواية، ص 80.

(4) الرواية، ص 331.

القوية، في حذاء خشبي النعل جلدي الوجه. فصار وجه النعل مغطى بالقماش المزين من وسطه، بالشريط الملون الذي يوطر أطراف الثوب<sup>(1)</sup>.

وتقترب الرواية أكثر من طبيعة المرأة حين تحدث مارية نفسها قائلة: "سوف تكون بداخلي امرأتان تتقلبان، إحداهما مثل أمي وديعة كالحمامة، وطبيعة. والأخرى مثل دميانة فواحة كالزهور، وفاتنة... حدثت مرات إلى المرأة، فرأيت المرأتين المختبئتين بداخلي. ورأيت بينهما امرأة صاحبة كالأطفال، تود لو تمجري تحت عناقيد العنكب عارية، مرسلّة الشعر، بريئة من كل الموم... بداخلي نساء كثيرات"<sup>(2)</sup>. أو حين تقول: أحب من أعمال البيت، إطعام بنيامين ونشر الغسيل ورعاية الدجاجات، وأكره الكنس وغسيل المواعين وخرط البصل"<sup>(3)</sup>.

الرواية ما فتئت تقدم رؤى مختلفة عن المرأة في أذهان شخوص متعددة، يمثل كل منها معتقداً دينياً بعينه، لخلص منها أن الديانات كلها -حسب الرواية- لا تعطي المرأة حقها. هذا ما كان من أمر اليهودية التي يمثلها اليهودي حين يقول إن الرب قد غضب على آدم "لأنه أطاع امرأته ولم ينتبه إلى خيانتها، وأكل معها من شجرة المعرفة"<sup>(4)</sup>. كما يظهر على لسان الكاهن الذي أكد أن الرجل رأس المرأة، لأن حواء هي التي غوت، وآدم ما غوى، لكنه اكتوى بنار الخطية. ولأن الرجل لم يخلق من أجل المرأة، بل المرأة خلقت من أجل الرجل. هكذا قال. ثم قرأ من الإنجيل: ليخضعن لرجالهن كما للرب، لأن الرجل هو رأس المرأة، كما أن المسيح رأس الكنيسة<sup>(5)</sup>. وكنا قد رصدنا ما يعتقده من شأن المرأة لدى المسلمين قبالة ما يقيمه الأنباط من وزن لها فأنت ذاهبة إلى

(1) الرواية، ص 87.

(2) الرواية، ص 88.

(3) الرواية، ص 94.

(4) الرواية، ص 301.

(5) الرواية، ص 139.

مضارب الأنباط التي يحوف الصحراء، وهم هناك يحترمون النساء<sup>(١)</sup>.

يبقى أن المرأة مضيق عليها، حتى في تلك البلاد التي تحترم المرأة، وهو ما تعبر عنه مارية بالقول: "وددت لو أغطس في الماء مثلاً يفعل الرجال، وزوجي، لكنه ما دعاني إلى ذلك. دخل في الماء على مبعدة من الرجال، حتى غطى به صدره وراح يلوح لي كل حين، ويضحك، وأنا متكومة تحت الأردية السوداء، وستور الرأس والوجه. حظ الرجال من الحياة، أوفر من حظ النساء<sup>(٢)</sup>. أو حين تقول: "لو يسمح لي زوجي، فأرفع عن وجهي نقابي، وأملأ صدري من هذا الهواء.. في السفينة نساء أخريات، مثلي منقبات الوجوه بالستور السود، ولا يشكين. علي أن أستكين، إلى حين وصولي إلى بيتي، فأتحرك هناك وأرتاح"<sup>(٣)</sup>. "ولو أستطيع لجلست في هذه الحجرة، حرة الوجه بلا نقاب"<sup>(٤)</sup>.

أما رأي المؤلف، فنستطيع أن نرصده على الرغم من هذه التعددية، فهو يبدو جلياً وإن صدر على لسان مارية بلغة شعرية مجازية، حيث تقول: "ذكور الصراصير تنادي بالصغير ليلاً، وذكور الحمام تنادي بهديلاً نهاراً، والقمر ي يطلب أنثاه، بأن ينوح. أنا ما ناداني أحد بأي صوت، ولما نوديت، لم يهدأ الزمان شهراً واحداً لألبي النداء"<sup>(٥)</sup>. وهو تكامل حتمي تفرضه الطبيعة مهما ظهر خلاف ذلك، وعليه فإن ذكر الكائنات لا تزال تدعو إليها الإناث، غير عابئة بمجيء الجنود<sup>(٦)</sup>.

هذا التكامل يظهر جلياً في قول النبطي في معرض إجابته عن بعض الأسئلة الوجودية، فنستمع إليه وهو يقول: "...ولما طالت وحدته، صنع الإنسان على مثال الأم

(١) الرواية ص 183.

(٢) الرواية، ص 206.

(٣) الرواية، ص 207.

(٤) الرواية، ص 209.

(٥) الرواية، ص 121.

(٦) الرواية، ص 130-131.

والابن، وصيره امرأة ورجلاً. فكل امرأة أم، وكل رجل ابن..ومن أنفاسه وأنفاس أمه، جعل روح الإنسان جامعة بين أئونة الأم وذكرورة الابن. ومن يومها راحت الروح تتعاقب في حيوات متتالية، فتصير نفوساً للأحياء إلى حين، وتنتقل ما بين أنثى وذكر. فتولد مع الجسد وتموت بموته، ثم تمها في جسد جديد، لأنها خالدة والجسد فان..ومن هنا، يكون في كل ذكر أنثى، وفي كل أنثى ذكر. إجلاء لأمر كان قد قدر، وإفشاء لسر طالما استتر، وإبهاراً لعين الذي فهم حين نظر<sup>(1)</sup>.

أما أن يكون في كل أنثى ذكر، وفي كل ذكر أنثى، فتعني حسب النبطي:  
المرأة والرجل وجهان لجوهر الإنسان، وكلاهما يقترب من الآخر في ابتداء العمر، وفي أواخره. فالرُضيع يتقارب فيهم الذكر والأنثى، ثم يبتعدان إذا ما صارت البنت جارية، والولد صبياً. وينجلبان حين يفصلان، ويتحرقان لحل الذكر في الأنثى؛ ليكتمل باجتماعهما معنى الإنسان. وقد سمي الذكر، الإحليل، من الحل. فإذا شاخ أحدهما، عاد بحالة وأقرب من الآخر. فتصير العجوز كالرجل، وقد يثبت في وجهها الشعر. ويصير الشيخ حنوناً كالإناث، وأمومياً مثلهن. فكان العجوز تصير أباً، ويغدو الشيخ أمّاً. ويكفان عندئذ عن الاشتياق والتحرق<sup>(2)</sup>.

وتحضر الأنثى في أكثر من موقف في هذه الرواية، فالأرض في الصحراء ما عادت مسطحة مثلما كانت، وإنما نهدت أمامي وتقيبت، فرأيتها في المدى كمثلي نساء حوامل، على ظهورهن مستلقيات<sup>(3)</sup>.

واليوم، بعد الغروب، شعرت بوجع ظهري المنذر ببسده فيضائي، وعرفت أن الوجع سيجمع علي...<sup>(4)</sup>.

(1) الرواية، ص 231-232.

(2) الرواية، ص 281.

(3) الرواية، ص 198.

(4) الرواية، ص 202.

يظهر الجانب الأنثوي في الذكر حين يتحدث زيدان على لسان مارية، كما يعود الجانب الذكوري لديه في الظهور في الأنثى في مواقع متعددة في جزء تال من الرواية، فلا يملك قارئ صفحات بعينها إلا أن يحس بلغة الذكر وأحاسيسه تجاه المرأة وهو يقرأ ما تفصح عنه مارية وهي تصف ليلي: ليلي كحيلة العينين، ومليحة. تعلق وجهها سمرة جذابة. وإذا انزاح ستر رأسها، انكشف شعر فاحم كثيف، ما رأيت أجمل منه. حين تضحك، يصير وجهها أجمل. لأن أسنانها باهرة بالبياض، وسمرة وجهها تزيدها بياضاً. في صوتها نحة محببة، وليونة لا أقدر على مثلها. ويزيدها رقة، ميل رأسها وتبسمها حين تتكلم. على شفتيها سمرة لطيفة يسمونها هنا اللمى، ويسمون صاحبتهما لمياء..<sup>(1)</sup> أو حين تقول عنها:

أحب حكايتها وطريقتها في الكلام، وحين تصفو، وتميل وجهها فينهمر شعرها الناعم الفاحم، إذا انزلت عن رأسها سترها. وحين تبسم، تلمع بين سمرة شفتيها أسنانها، كأنها لحجوم مصفوفة تزين سواد الليل. ليلي غامضة، كالليل وحالكة، وحافلة بالأسرار.. أنا مثل النهار<sup>(2)</sup>.

أخلقنا خلفنا البابين، وفرشنا على الأرض بساط النوم، وألقينا عليه الوسائد، ثم أوقدنا ناراً لنستدفئ.. حين لامس الضوء وجهها، وقد طوت تحت رأسها شعرها كالمخدة، رأيتها أجمل<sup>(3)</sup>.

نمت بعدما نظرت طويلاً في عينيها، فكنت في صحوي كأنني نائمة، وفي غفوتي كأنني أراها. عيناها أدفا في الضوء الخافت، ولونها العسلي يلمع ألقاً<sup>(4)</sup>.

وفي هذا الموقع من الرواية، يقف القارئ ملياً لبحث عن كنه هذه العلاقة، فهل أراد الكاتب أن يؤكد رؤية وجودية ما؟ فما كان تعلق مارية بليلى ليخرج صن تعلقها

(1) الرواية، ص 252.

(2) الرواية، ص 317.

(3) الرواية، ص 318.

(4) الرواية، ص 319.

النبطي، بما يجمله هذا التعلق من دلالات خاصة. عيناها تشبه عينيه. لكنه يغض الطرف دوماً ولا ينظر إلي، وهي قوة النظرات، وعميقة، وجريئة تلسع القلب. كأن عينها كهف، فيه شهد مصفى...<sup>(١)</sup>

ولعل ارتفاع اللغة الشعرية في هذا المقام ينبؤ عن عودة الوجه المذكوري للروائي، على لسان مارية؛ فلا بد أن يكون صاحب هذه الكلمات ذكراً، وإن قالت لنا الرواية عكس ذلك، ولبت لبوس الأنثى.

يدفعني إليها غموضها،

وبقرىها يغمرنني إغواء ملتبس، مستحيل.

واشتهاء يُميل..

أحار فيّ، وأتوه فيها، وأضيع

لا يدلني غير اشتغائي المشتعل، المشتبه علي:

أهو للشهد المصفى والعسل الكثير،

أم للوجع الحارق ولسعات الزنايب

ولدم حار، حائر، يسيل

ولا يسيل<sup>(٢)</sup>

#### التناسخ:

يقول النبطي: دوران الحيات هو خلود الأرواح بعد فناء الأجساد. ففي حيوة، يولد الإنسان أنثى، لتحقيق الروح بمعاني اللات وأسرار الأمومة. وفي الحيوة التالية، تولد الروح بعد موت الجسد، في ذكر. كي تستكمل التحقق بمعنى إيل، وتحصل أسرار

(١) الرواية، ص 319.

(٢) الرواية، ص 320.



الأبوة. تسكن الروح في دوران حيوانها جسم أنثى، ثم ذكر، ثم أنثى. ومن قضى حياته جاهلاً، ذكراً كان أم أنثى، بقيت روحه بعد الموت حيناً، معذبة، لا قدرة لها على الانبعاث من جديد. فتظل هائمة حتى تتطهر عما كان في الحياة السابقة، وتتهيأ للحياة التالية.. لأن كانت الحياة السابقة شراً وظلماً، بقيت الروح بعد الوفاة حيناً حبيسة صخرة أو حجر. وهذا اسمه الرسخ. وبعد هذا الحين ترتقي، فتحل بجسم حشرة أو نبات، وذلك هو الفسخ. ثم ترتقي إلى جسم حيوان غير آدمي، وهو ما يسمى المسخ.. وتعود أخيراً إلى النوع الإنساني، ذكراً كان أم أنثى، فتصير الروح نفساً إنسانية، وهذا هو النسخ<sup>(١)</sup>.

لكن هل جاء التناسخ بمعنى احتضان الأشياء موحدة ومتبدلة معاً؟ وهل قصد إلى القول بوجود روح واحدة تسري في الموجودات جميعاً؟ وهل هناك حوار خفي بين الأحياء والأموات وبين الجماد والكائنات الحية؟ هل ما يموت ينبثق في شكل جديد؟ وهل بإمكاننا القول إن التبدل والتحول يوحد المجموع؟

لا شك أن رسم الفصول وتقسيمها إلى ثلاث حيوات يحمل تكريساً قوياً لفكرة التناسخ في الرواية، فكما بدت الذكورة والأنوثة موحدة ومتبدلة معاً، فإن لهذه الفكرة إرهاباتها المتكررة في هذه الرواية؛ ففي الفصل المعنون (صدمة الصحراء) تقول مارية: "ولم تمر بالبقة التي سميتها يوماً في سري، آخر العالم.. العالم لا آخر له، ولا آخر للطرق"<sup>(٢)</sup>. وهو ما نلمسه على نحو واضح في قول النبطي: "معلوم للجميع أن الأجسام فانية، وأن كل حي ميت لا محالة بعد حين. لكن النفس تبقى، والروح لا تموت. فالأرواح تعود بعد الوفاة، لتكون نفوساً لأشخاص آخرين. فتعيش الروح مرة حياة رجل، وتكون في المرة التالية امرأة. فيكتمل بدوراتها الدائم معنى الإنسان، ويتحقق سر الوجود"<sup>(٣)</sup>.

(١) الرواية، ص 283.

(٢) الرواية، ص 147.

(٣) الرواية، ص 230.

إذا كان النبطي قد ظهر مُنظراً لفكرة التناسخ، فإن مارية في أحاسيسها وتجاربها التي تنقلها تثبت هذه الفكرة، فالدرج المتقابل المنقوش فوق البوابات هو صورة الحكمة الخالدة المخبرة عن دورات الحيات، .. فكان هذه تصعد، وتلك تهبط...<sup>(1)</sup>. كذلك فإن شعوراً ما وأتاهها بأنها عاشت في بلاد الأنباط من قبل وسكنتها<sup>(2)</sup>.

تأكيداً لتوالي انتقالات الروح في الأجساد والجمادات، وجدنا الرواية تقف على أكثر من محطة أمام المعزة التي تشعر مارية أنها تفهمها حين تنظر إلى عينيها، فهي تتكلم بلغة غير منطوقة، كانت تتحدث بها في حيوة سابقة، والأمر ذاته يجري في عيون القطط والقرود، وفي كثير من الحيوان القريب من الإنسان، لأن العين مرآة الأسرار<sup>(3)</sup>. أما جمال الفراشات فسره يكمن في أنها أرواح الذين ماتوا في الطفولة<sup>(4)</sup>.

ولذلك حين ماتت أم البنين تقول مارية: "ماتت أم البنين، فكانها سافرت إلى حيث لا نعلم. كل النساء كأم البنين، وكل الرجال، جميعهم مسافرون في حياتهم.. تروح الروح وتجيء في ترحالها المتوالي، المعلن الخفي..."<sup>(5)</sup>.

#### الوصف:

يستعين الروائي بوصف المكان لأغراض متعددة، منها ذلك الغرض التقليدي الذي يتعامل مع المكان بصفته مسرحاً تتحرك عليه الشخصيات، وتقع فيه الحوادث، فيكون مكاناً هندسياً محضاً، تصوره الرواية بثقة محايدة تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته من غير أن تعيش فيه. وقد يحضر المكان ليشتمل العلاقات بين الأمكنة

(1) الرواية، ص 282.

(2) الرواية، ص 240، ص 282.

(3) الرواية، ص 283-284.

(4) الرواية، ص 284.

(5) الرواية، ص 317.

والشخصيات والأحداث، فيحدث المكان الروائي قطيعة بينه وبين مفهوم الذاكرة. والروائي إذ ينجح في هذا البناء، فإنه يمنح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني<sup>(1)</sup>.

لو أخذنا الوصف التالي في رواية النبطي الربوة التي يجلس الكفر على حافتها، فوقها كل ما أعرفه. خرابة الآثار القديمة المسماة البرامي، بيوت كفرنا، ساحة السوق، البلدة البيضاء. وعلى امتداد النظر، تحوط الربوة من جميع الجهات، عدا جهة النهر، عروش الكروم والأشجار العالية والنخلات المتباعدة والمتقاربة. وعلى مبعده منا، كفور أخرى تخفى وسط الزروع، وتموطها الخضرة التي تموطنا<sup>(2)</sup>.

يتراءى هذا التفصيل مندرجاً في الخط التقليدي المألوف لروايات تعني بوصف المكان تمهيداً لوضعها في إطار يكسبها مصداقية أكبر، ويستدعي ثقة أشد بها. كما يصبح من شأن هذا الخط وضع القارئ أمام وضع حسي واضح وملمس، يصور تفاعلاً محسوساً بين مارية وبينتها الاجتماعية، وبذلك يصبح القارئ مؤهلاً لتصديق ما يعايشه مرة أخرى من عصر آخر. كذلك فإن هذا الحضور المكثف للوصف في بداية الرواية يحقق رغبة لدى الروائي في التمهيد لمزاج الشخصية التي ستخترق المكان، فيصبح المكان تعبيراً مجازياً، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان على حد تعبير ويليك<sup>(3)</sup>. لذلك تقول مارية: الفراغ يحوطني هنا، في بلاد الأنباط.. الأنباط مثل بيوتهم، فهم شيء غير تام ولا مكتمل، ولا عمق له. هل تراني أحبهم، أم هي مشيئة الرب وعلي أن أرضى بها؟ أحب بعضاً منهم، والبعض الآخر لا أقدر أن أحبه أو أطيقه<sup>(4)</sup>.

(1) حمادة، سديف، وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، شبكة الفن والإعلام الكويتية الخليجية، 2010/7/22.

(2) الرواية، ص 31.

(3) وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، مرجع سابق.

(4) الرواية، ص 270.

يأتي التقابل بين الأمكنة تقابلاً بين القيم، ويبرز هذا حين يعتمد الروائي إلى تصوير المكان من خلال زاوية رؤية تظهر تفاعل الشخصيات مع الأمكنة المختلفة، وبالتالي يصبح مقبولاً القول إن تقابلاً بين الأمكنة يمثل تقابلاً بين المنظومات المختلفة<sup>(1)</sup>. من ذلك قول مارية في بلاد الأنباط: "هذا المكان براب لم يكتمل نقرها، والبرابي صخور نقرت وتشكلت، فصارت واقفة في الفراغ"<sup>(2)</sup>. وعن أيلة تقول: "هذه البلدة كبيرة جداً، فيها نخيل كثير وبيوت ذات جدران وأبواب، وخيام منصوبة فوق الساحل الرملي الواسع. خلف البيوت، كنيسة كبيرة يحرسها من خلفها الجبل القريب، وتمتد أمامها بيوت وبنائات بلا أسقف يسمونها الأحواش، موزعة على غير نظام حول بئر كبيرة جداً، يبيعون منها الماء. الماء هنا له ثمن"<sup>(3)</sup>. أو حين تقول: "الناس هنا يغلفون البلح بقماش خفيف، وهو فوق النخلات المثمرات، كي لا يقع على الأرض أو تسقطه الطيور قبل اكتمال نضجه"<sup>(4)</sup>.

وغيرها الكثير من أوصاف لا تخلو أحياناً من حذقة تزويقية كانت لها تجلياتها حين عمد الروائي إلى تصوير المكان بدقة الصانع أو الفنان الماهر. وفي بلاد الأنباط تتحرك مارية في هذا العالم بروح رومانتيكية معلبة، كما كان حالها في لقاءها مع سلامة حيث تقول: "تكوّمت بينهما على الأرض، وأخذت وجهي بين كفي ورحت أنسج. رائحة الغرفة شنيعة، والضوء خفيف، والجو خائف. العرق يغمرنني، ويلصق بي العباءة التي كنت أحبها.. لن أحب بعد الليلة أي شيء"<sup>(5)</sup>.

(1) وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، مرجع سابق.

(2) الرواية، ص 270.

(3) الرواية، ص 208.

(4) الرواية، ص 208.

(5) الرواية، ص 258.

## العنوان (النبطي):

على الرغم من أن هذه الشخصية لم تحتل مساحة واسعة من هذه الرواية، إلا أن جعلها عنواناً لهذا العمل يعني الكثير، ويوجه انتباه القارئ لما تحمله هذه الشخصية من معانٍ دلالية واسعة؛ فالعنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية، ويغتنى بدوره بمعانٍ جديدة بمقدار ما تتضح دلالات الرواية، فهو المفتاح لمغاليق الغار الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي.

وإذا كان العنوان الروائي هو جماع النص وملخصه، وبنية عامة قابلة للتحليل والفهم من خلال عناصر النص الأساسية، فإن هذا أدعى إلى الاعتقاد بأن عنوان النص يعلن عن نوايا المؤلف ومقاصده، فالنص بلا شك يشي بمحتواه عبر العنوان دون أن يفصح عنه بكيفية كلية.

وبالتالي فإن العنوان على بساطته (النبطي) لا تفهم دلالاته الحقيقية إلا برده إلى القصة التي تفصل ما أجله، وتيسط ما اختصره، وتطلق ما احتجزه. وعليه تصبح مهمة القارئ الرئيسة أن يجيب على السؤال الذي يخلقه العنوان بالنظر إلى العلاقة الجدلية التفاعلية التي تجمع بينه وبين النص<sup>(1)</sup>.

جدير بالذكر هنا أن قراءة حصة تفرض علينا وقوفاً أمام المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، وهو أمر يمكن تفقيه بالنظر إلى هذا النبطي وميل الراوي إلى شخصه. فاللافت أن الروائي في بدايات هذا العمل ينسب السلوك إلى هذه الشخصية بعيداً عن أي تدخل منه، لكن هذا لا يستمر، ويصبح سهلاً على القارئ ملاحظة موقف الروائي من النبطي، وترجيح ما يمثله بما يشير إلى انحياز مطلق وانتصار له.

تميل مارية إلى هذا النبطي، وتتمنى لو كان هو مخاطبها، وهو من سيعلمها خفايا

(1) حداوي، جميل، صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة واتا، العدد الرابع، يوليو 2006، مقال في 21 صفحة.

كلام العرب، وأسرار مس المعاني بالكلمات. والنبطي يزعم أن وحياً يأتيه من الإله إيل.. وراح يقول بصوت أثناء من وراء الورا: بالإله الواحد ذي الوجهين، وبالصدق الأزلي، أقول الحق. ما في الكون غير ابن وأم، منهما كل أم وابن. للابن اشتياق وللأم حزن. ولهما الاستيلاء واليلاء. إيل من اللات. جوهر كل الكائنات، وأصل الصور الساعيات. فالخامل في الرحم آمن، وكل ساكن كامن. فلا تسمع لمن استهان، واستعلى ثم هان. فيا بني الإنسان، أوان ظهوري بالوجهين قد حان..<sup>(1)</sup>

والنبطي كما يظهر في الرواية، صائم الدهر، لا يأكل اللحم مهما كان حيواناً أو طيراً أو أسماكاً، لأن الروح كانت فيه. هو يشرب فقط الحساء وسويق الحبوب، ويأكل الخبز والعسل والفواكه، ويحب أنواع البلح<sup>(2)</sup>. يزعم أنه نبي، يتلقى الوحي عند جبل الربة، وهو لا يحب النساء، وهو ابن الأحلام والأمان، يعرج على الجبال الشاهقة التي في تيه اليهود بسيناء، ويبعث على أعاليها ليرى الإله عند شروق الشمس، حسبما يظن..<sup>(3)</sup>

من يتتبع صفات النبطي في هذه الرواية، يحس أنه يحمل قدراً كبيراً من صفات الصوفي الفاني، الذي يفقد الشعور بالذات والحس، ويميل إلى تعذيب النفس وجسها، عبر إماتة الشهوات والمروب من الأهل والأولاد، والجلوس في الخلوات، بل إنه يقترب من الحقيقة المحمدية، أو الكلمة المحمدية عند ابن عربي<sup>(4)</sup>، مما تمثله من تحمل

(1) الرواية، ص 175.

(2) الرواية، ص 184.

(3) الرواية، ص 230.

(4) الإنسان الكامل فكرة فلسفية صوفية، كانت رائجة في الأمم المتصوفة قبل الإسلام، تزعم هذه الفكرة أن هذا الموجود الأول فاض عن الله تعالى، كما يفيض نور الشمس عن الشمس. لم يخلق، بل صدر عنه؛ فهو نور من نور، ونوره امتد إلى جميع ذرات الكون. انظر بدوي، عبد الرحمن، الإنسان الكامل، الموسوعة الفلسفية 1/ 136، والجابري، محمد هابند، بنية العقل العربي، ص 378. وبدلاً من الإنسان الكامل استخدم ابن العربي لقب الحقيقة المحمدية. مما يعني أنه وظف وغيره من المتصوفة شخصية محمد لإبراز فكرة الإنسان الكامل. لذلك يقول ابن العربي: 'بُده

خلقي ظهر فيه الإنسان الكامل، والخليفة الكامل بأخص معانيه، وهي أي الحقيقة مبدأ خلق العالم، النور الذي خلقه الله قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء (العقل الإلهي). ويسمى ابن عربي: صورة كاملة للإنسان الكامل الذي يجمع في نفسه جميع حقائق الوجود؛ فالله أحب إظهار كماله في صور تكون له بمثابة المرايا التي يرى فيها نفسه، فكانت أعيان الممكنات الخارجية تلك المرايا.

استكمالاً لما يمثلته النبطي، نستمتع إليه وهو يقدم بعضاً من تأملاته الوجودية في الحياة، حيث يقول: 'معلوم للجميع أن الأجسام فانية، وأن كل حي ميت لا محالة بعد حين. لكن النفس تبقى، والروح لا تموت. فالأرواح تعود بعد الوفاة، لتكون نفوساً لأشخاص آخرين...'.<sup>(١)</sup> وقد ابتدأ الوجود من اللات، الرتبة الأولى، فبقيت دهرراً ولا شيء معها. ثم جاء منها، من غير زوج، إيل. الإله الأول العالي، المسمى في بعض المواضع ذو الشرى، وله أسماء أخرى في مواضع أخرى.. يقال إن ابتداء حملها به، كان في وادي فاران. وسعت وهي حبلى به بين جبال ساعير، وولدت عند قسم جبال سيناء. ومن هنا قيل إن الإله ظهر بقاران، ومر بساعير، واستعلن بسيناء'.<sup>(٢)</sup>

الخلق الهباء، وأول موجود فيه الحقيقة المحمدية الرحمانية. وعليه فإن الحقيقة المحمدية هي كل ذات تتحقق فيها الأهلية حسب شروط لأن تصير في مرتبة الإنسان الكامل. تتماز الحقيقة المحمدية بكونها أكمل وأتم مجلى خلقي توجهت إليه الأسماء والصفات الإلهية. الفتوحات المكية 1/118، تحقيق عثمان مجيب، الهيئة المصرية للكتاب، 1985. ينظر إلى هذا الكتاب بأنه القصة في الإنتاج الصوفي العربي في غزارة مادته وعمق تفكيره، وتأثيره العظيم في التصوفة والشعر والأدباء والمفكرين قديماً وحديثاً، وهو مثار جدل كبير منذ ظهوره، بفضل رفيع قوم ابن عربي إلى أعلى خليين، بيننا رماه آخرون بالزندقة والورق من الدين. وعن الكلمة المحمدية يقول نصر حامد أبو زيد: 'هي سر إلهاد العالم. بل إن ابن العربي يفهم النبوة هنا فهما فلسفياً يقترب من مفهوم الكلمة التي عنها وبها أوجد الله العالم. وليس محمد التاريخي إلا أحد تعبيراتها أو تجلياتها التاريخية في العالم'. انظر كتابه هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص 111.

(١) الرواية، ص 230.

(٢) الرواية، ص 230.

كانت الربة تحمل رضيعها إلى بعض المواضع، وترضعه هناك، فتسقط من صدرها أحياناً، حبات حليب. هي التي صارت الأنهار، التي صارت منها الأرض الخضراء. وكان الإله الوليد يصرخ في مواضع أخرى، فيصيرها صحراء مجدبة. ولما أتمت اللات الرضاع، سعى إيل بعيداً عن جبل الربة، وسلك في شق هائل بين شواهد الجبال، حتى وصل إلى البلدة التي كنا فيها. ولذلك، سميت في الزمن الأول باسمه: إيلة<sup>(١)</sup>.

واشتاق إيل إلى اللات، لكن الجبال التي هناك عاقته من الرجوع، فسميت العقبة، وقد أحست اللات باشتياق ابنها لها، وأرادت احتضانه، فسالت دموعها وصارت مجراً، وصلت مياهه إلى أقدام ابنها في المكان المسمى إيلة. ونامت هي على جبل الربة، وغابت فيه. وصار إيل يطل على أمه كل يوم، لحظة الشروق، من الجبل المعروف باسمه في قلب سيناء، ثم يمضي في أنحاء الأرض وحيداً كالشمس.. ولما طالت وحدته، صنع الإنسان على مثال الأم والابن، وصيره امرأة ورجلاً. فكل امرأة أم، وكل رجل ابن.. ومن أنفاسه وأنفاس أمه، جعل روح الإنسان جامعة بين أنوثة الأم وذكرورة الابن. ومن يومها راحت الروح تتعاقب في حيوات متتالية، فتصير نفوساً للأحياء إلى حين، وتنقل ما بين أنثى وذكر. فتولد مع الجسد وتموت بموته، ثم نحيا في جسد جديد، لأنها خالدة والجسد فان.. ومن هنا، يكون في كل ذكر أنثى، وفي كل أنثى ذكر. إجلالاً لأمر كان قد قدر، وإفشاء لسر طالما استتر، وإبهاراً لعين الذي فهم حين نظر<sup>(٢)</sup>.

ينقلنا النبطي بثأملاته هنا إلى الحكمة الإشراقية القائمة على أساس النور والظلمة، وقد نلمح فيها ظلالاً لأساطير الخلق الأولى، فهناك اثيران؛ الين، مؤنث مظلم سلمي وهو من الأرض، يرمز له بخط منقسم أو منكسر، واليانغ: مذكر مشرق

(١) الرواية، ص 231.

(٢) الرواية، ص 231-232.



إيجابي، وهو من السماوات، يرمز له بخط غير منكسر. والين واليانغ: قاعدة الثنوية الأساسية، حيث القوى المتناوبة والمتعارضة تقوم بخلق الكون<sup>(1)</sup>. ومن تفاعل هاتين القوتين يتخلق العالم، ويفضلهما يتم التوازن للعالم، فلا تلغي إحدهما الأخرى<sup>(2)</sup>. وهي فكرة لها أصداء قوية في التراث الصوفي، يقول ابن عربي:

فدورة الملك عبارة عما مهد الله من آدم إلى زمان محمد من الترتيبات في هذه النشأة الإنسانية.. فأول موجود ظهر من الأجسام الإنسانية، كان آدم عليه السلام، وهو الأب الأول من هذا الجنس.. وهو أي آدم أول من ظهر بحكم الله من هذا الجنس.. ثم فصل الله لنا أباً ثانياً لنا سماء أمأ، فصح لهذا الأب الأول الدرجة عليها لكونه أصلاً لها، ففتح الله به النواب، من دورة الملك يمثل ما به بدأ: لينبه تعالى على أن الفضل بيد الله.. وأن ذلك الأمر ما اقتضاه الأب الأول لذاته، فأوجد الحق عيسى بن مريم، فتنزلت مريم منزلة آدم، وتنزل عيسى منزلة حواء، فكما وجدت أنثى من ذكر، وجد ذكر من أنثى، ففتح الله يمثل ما به بدأ، في إيجاد ابن من غير أب، كما كانت حواء من غير أم. فكان عيسى وحواء أبوين، وكان آدم ومريم أبوين لهما<sup>(3)</sup>.

كما يرد لدى ابن عربي أعلم - أيدك الله - أنه لما كان المقصود من هذا العالم الإنسان وهو الإمام، لذلك أضفنا الآباء والأمهات إليه قللنا: آباؤنا العلويات، وأمهاتنا السفليات. فكل مؤثر أب، وكل مؤثر فيه أم.... والمتولد بينهما، من ذلك الأثر، يسمى ابناً ومولداً...<sup>(4)</sup>.

(1) شاپيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دمشق، دار حلاء الدين، 1999، ص 268. وانظر كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة للدراسات، بيروت، 1993، ص 123.

(2) السواح، فراس، لغز عشتار، دمشق، دار المنارة، ط 4، 1990، ص 76.

(3) ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، تحقيق عثمان مجيب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 298.

(4) المرجع نفسه، ص 309.

وحين يفسر الهودي الهيئة التي بدا عليها سهل السكاكين، بأحجاره المفروشة الحادة، بأنه أثر من آثار رؤية موسى لله وتجليه له، حيث اندك الجبل، وتناثرت منه الأحجار المفروشة كالسكاكين تذكرة للناس بما جرى، نجد رداً معارضاً وتفسيراً مختلفاً يقدمه النبطي الذي يقول: "هذا كلام الهودي. والذي أظنه أن هذه الأحجار تفصدت من الجبل في الزمن القديم، مع رجفة شديدة، فافتрشت السهل عندما نزل السيل. وهذا ما تفعله الزلازل والسيول"<sup>(1)</sup>.

وإن كان النبطي غريباً في كلامه، فإنه كما قلنا يمثل حكمة ما ينحاز إليها الروائي، فمارية بأحكامها على الشخصيات لا تخرج عن حكم المؤلف نفسه، وهي كما أسلفنا تميل إليه بشكل خاص، وتقيم اعتباراً شديداً لما يقول ويعتقد، حتى إن ما تقدمه من معلومات في كثير من الأحيان لا يخرج عن صوت الراوي العليم. ومن أمثلة ذلك المحاولة المتكررة التي ترد على لسان مارية لتفسير معرفة الأقباط في بلدها للغة العربية، فتقول: "نحن في الكفر نعرف كلام العرب، وهم يعرفون كلامنا. فهم يأتون إلى ساحة السوق، من ألوف السنين، ويأتي معهم أطفالهم الذين كنا نلعب معهم. فيعلم الأطفال الأطقال"<sup>(2)</sup>. كما تفسر قدرة الأنباط على التواصل اللغوي معهم بتعليقها على عميرو أنا أفهمه جيداً حين يكلمني، لأنه يزور نواحيها ويعرف كلامنا"<sup>(3)</sup>. والقارئ لا يفتأ يستمع إلى معلومات المؤلف في أكثر من موقع على لسان مارية، من ذلك قولها: "ويسموننا القبط، ويسمون بلادنا مصر، مع أنها من ألوف السنين اسمها كيمي"<sup>(4)</sup>. أو قولها: "هم لا يعرفون شهور الذين يزرعون، ولا يقولون مثلهم توت وطوبة وأمشير"<sup>(5)</sup>.

(1) الرواية، ص 234.

(2) الرواية، ص 298.

(3) الرواية، ص 165.

(4) الرواية، ص 26.

(5) الرواية، ص 201.

وعبر مارية يختلط الموضوعي التاريخي الجغرافي بما هو ذاتي نفسي جمالي؛ فيأبى المؤلف إلا حضوراً لا تحطه عين، ففي طريق مارية إلى أرض الأنباط، يستقبل المتلقي حزمة من المعلومات الجغرافية، أشبه ما تكون بتلك التي يستقبلها في أدب الرحلات، من مثل: أبهجني الوصول إلى النوبيع، والدواب ابتهجت، وأهل القافلة. مشهد البحر لم يكن عند وصولنا، ليلاً جيلاً مثلما هو هذا الصباح. النخيل المتناثر بين الأحياء، وحركة الناس، يدلان على الحياة.<sup>(1)</sup> أو قولها: "هذه أيلة، عندما تلتقي جزيرة العرب والشام. وإلى الشرق منها تمتد مضارب الأنباط القديمة، حتى تصل إلى أرض العراق".<sup>(2)</sup>

وغيرها كثير من الأمثلة توثق حضور المؤلف عبر مارية، التي تتساق بمشاعرها وعواطفها تجاه النبطي، بما ينبع أيضاً عن حضور النبطي في الرواية باعتباره نموذجاً أو رمزاً، وهو ما تعززه لحظات الذروة النهائية، بما تحمله من حوار درامي حقق تركيزاً وتكثيفاً فكرياً؛ فمصير النبطي هو مصير عام، حتى وإن برز بتعبيرات أو منظور ذاتي يخص النبطي وحده. بل إنه يعطي تعبيراً مباشراً عن مصائر عامة وأمم كاملة، أو حتى عصر كامل؛ فالروائي يعيد صياغة الأحداث الماضية لا بغرض إظهار ما كان حياً وناشطاً في الماضي البعيد حسب، بل يطمح إلى ما هو أبعد من ذلك. إن النبطي بما تحمله هذه الشخصية من تفصيل تجريبي، بمعنى التجسد في كائنات بشرية ملموسة ومصائر إنسانية واضحة، يوقظ الشعور بالتاريخ، ويؤسس لتأملات فكرية متعددة الأبعاد.

لذلك توافق اقتراب الفتح الإسلامي لمصر ومشاعر الحزن والانكسار التي استولت على النبطي، وكان شيئاً قد انهزم فيه، ولازمته الحيرة والاضطراب، وهو ما كان له أثره السلبي في نفس مارية التي تحدثت نفسها قائلة: ألهم أن أراه، أو أشعر بقربه إذا احتجب عن الناس، أو ذهب لزيارة سيئاء... سأتمنى عليه، بكل ما في قلبي من حرقة الفراق، أن لا يجرمني منه...<sup>(3)</sup>

(1) الرواية، ص 206.

(2) الرواية، ص 207.

(3) الرواية، ص 375.

وفي صباح يوم الرحيل تقول: "صباح يوم رحيلنا، الحزين، وقف النبطي ينظر إلينا من أمام المجلس، مثل نسر كبير الجناحين، يستعد لموته المحتوم..." هو يستعد لموته، ومعه علينا بما أحضره من زبيب وتين جاف...<sup>(1)</sup>.

وفي المشهد الأخير... يقف النبطي في ثوبه الأبيض، كأنه حلم ليل حزين... التفت إليه مرتجفة الروح، فرايته وحيداً بين الأحجار والرمال، من وراءه الجبل ومن أمامه المصير المحتوم... لكنني شاهدته في قلبي واقفاً في موضعه، ينتظر في هذا التيه أمراً قد يأتيه أو لا يأتيه.

"فأنا لم أكن أفتش فيها، إلا عنه، ومسعاي لو كنت استطعت، هو التماسه عندها أو لمسه... كان النبطي مبتغاي من المبتدأ، وحلمي الذي لم يكتمل إلى المنتهى... ما لي دوماً مستسلمة لما يأتي من خارجي، فيستلبي... أحجر أنا، حتى لا يحركني الهوى، وتقودني أمنيبي الوحيدة؟

"هل أخافهم، وهم أصلاً غافلون، فأعود إليه... لأبقى معه، ومعاً نموت، ثم نولد من جديد هدهدين"<sup>(2)</sup>.

يبقى أننا نستطيع تعزيز رؤيتنا بشأن النبطي عبر جل قصيرة وأقوال مكثفة لا تخرج عن أساليب التعبير الصوفية، وهو ما يمكن تقفیه عبر أكثر من حلم يخترق هذا العمل السردي، من أهمها ذلك الحلم الذي يبدو سرداً ينبثق مارية بما سيمر بها من أحداث، فبعد رحلة طويلة يأتيها نور باهر هبط إليها من جوف العتمة ودار حولها، فحسبت أنها صارت ضياء يتمدد في الكون حتى آخر الكون. وتقول: "بعد حين انسل مني النور بعدما غسلني بالوهج، وظهر الضوء باطني. وهو يفارقني، فتحت عيني وحدثت إلى أعلاي، فرأيت البياض الذي كان في، يتعد ويغوص في قلب الظلام، وقد

(1) الرواية، ص 380.

(2) الرواية، ص 381.

صار وجهها.. هه.. هو الوجه الذي أعرفه، وجه النور الذي ما بعده نور، وما معه ظلام. هو نور البدء والختام، نور أم النور<sup>(3)</sup>.

---

<sup>1</sup> الرواية، ص 219.

## الخلاصة والنتائج

بعد دراسة متأنية تفصيلية لهذا النص السردى، وضمن معطيات منهجية تستند إلى مقولات نقدية ترتبط بفكرة التعددية الصوتية التي أثنى بها باحثين، وغيره من النقاد، نستطيع تقديم ما توصلت إليه الدراسة عبر محاورها المختلفة: بدءاً بحقيقة الصورتين اللتين ظهر بهما كل من المسلم واليهودي. مروراً بأبعاد التناسخ، وفكرة الأنوثة، التي لم تكن محض معزل عن ذكرورة تكملها. انتهاء بالنبطي، الذي تصدر الرواية عنواناً يوجه القارئ تجاه فكرة أساسية ألحت على العمل، وما فتئت تفرض نفسها باعتبارها الغاية والمقصد. كما لم تهمل الدراسة وصفاً لافتاً يبرز مكونات الرواية وغاياتها. وفيما يلي أهم هذه النتائج:

يظهر الروائي وكأنه قدم مستويات مختلفة من الكلام، وفقاً للمستويات الفكرية والعقدية التي تنتمي إليها شخوصه، الأمر الذي يسهل له ذلك التنوع الديني الذي حفلت به أرض الأنباط. فقد يستمع القارئ في الرواية إلى شخصيات ذات بنى عقدية مختلفة، عبر حوارات مختلفة تتضمن تعددية ظاهرية، لكن قراءتنا تظهر أن يوسف زيدان الروائي لم يترك مجالاً حقيقياً لتعدد زوايا النظر، فقد كان هناك المحياز واضح باتجاه معين؛ فالرواية ما فتئت تخلق قناعاً مصطنعاً باتخاذها أشكالاً معينة، لكن الكاتب فيها بقي محتفظاً بسلطة فكرية كاملة. ويصبح من الطبيعي القول إن للنبطي بنية سطحية دIALOGIC، تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي. إن كنا نؤمن أن للكاتب أدوات الفنية التي ينصرف إليها بغية الإقناع، بما تحمله من لبوس جمالي مؤثر، وبما تحمله أيضاً من قدرات على الإيهام بطابع حوارى ممكن، فإن على الناقد يقع عبء إظهار هذه اللعبة الفنية الجمالية.

وهو ما وقفت عنده الدراسة ملياً حين أحسست بأن العمل يوهننا بطابع

حواري، ينسب حرية ما للأبطال كي يعبروا عن آرائهم، بينما كان المؤلف يعمل في الخفاء، ويوجه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، فمعالم التوزيع المكافئ للمواقف بدا مهيمناً لقارئ عاجز عن تلمس مواطن الهيمنة في العمل؛ والحق أن مارية (الرواية) كانت مهيمنة، وما كانت أقوال أي من شخصيات الرواية لتحضر دون أن تحضر هذه الرواية لتأكيد أمر ما، أو حتى نفيه. وما يلفت النظر هنا أننا إن تأملنا مارية، وجدنا أن نتائج تفكيرها تتوافق ووعي المؤلف، وهو أمر تقرأه الدراسة استناداً إلى ما تقدم من مواقع مختلفة تثبت هذه الفكرة، مما يدفعنا إلى القول إن كلام الشخصيات الذي تعالجه الرواية، أو تقدمه في سياق الخبر المسرود، يفقد أي دور مستقل له في أداء الكلام. ومن الأهمية بمكان القول إن النص لا يكتب بمارية الرواية، ليعبر عن منظور الروائي، بل إنه يرتبط بشخصية أخرى، وهي شخصية النبطي، بما ينبع عن وجهة نظر معينة يقف وراءها المؤلف ويتبناها. فإن كنا في قراءتنا لمواقع معينة نلمس رغبة بالتوصل من أية مسؤولية أو تبعية بصدده ما يجري، في محاولة للتجرد من أي تدخل أو إقحام للذات، فهذا ما لا يكون في مواقع ذات أهمية فكرية معينة؛ فآلة التصوير التي تتابع الأحداث لا تلبث أن تتخلى عن المتابعة من خلف أو من وراء، وهو ما يبدو غاية في الوضوح أمام كل من يتابع تطورات العمل القصصي وسيرورة أحداثه.

والكاتب إذ يبحث لنفسه عن قيمة جمالية، فإنه يجدها في الطابع الشعري، مما يحمله من حيرة وجودية، تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا نحن، وهي في الواقع أحاسيس المؤلف ومشاعره، تفرض تصوراتنا في ذات الوقت الذي نتخلق فيه حالة تعددية للمعاني. ونحن في الرواية نعملنا قراءة النصوص الشعرية بالنظر إلى طابعها الأحادي الذي يفرض تصوراً بعينه، ودللنا على ذلك بالأمثلة. كما اتكأنا على ما يحمله الأسلوب الوصفي من إشارات تساعد على إتمام عملية الفهم كما يريدنا الروائي.

إذا كانت الرواية المونولوجية تنتهي بما يفرض على القارئ رأياً محدداً، بينما تنأى الرواية الديالوجية عن هذا الهدف، فإن ما يلفت النظر في النبطي أنها تتظاهر بأن مارية

الشخصية الرئيسية فيها لا تدرك موقفها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، لذلك تقتصر نهاية الرواية ببنية كتابية مفتوحة، وهو ما يبدو لي لعبة ألقن الروائي صناعته، فما تريده مارية لا يختلف عما يدفع القارئ ليريده، والرواية لم تعد تثير الأسئلة على هذا المستوى، ذلك لأنها لا تنتهي إلا بعد أن يكون الروائي قد مارس تأثيراً شعورياً بانجها رؤية معينة، فتكون الرواية بذلك قد ادعت حيادية وانفتاحاً غير حقيقيين. والقارئ في نهاية الأمر لم تترك له كامل المسؤولية لكي يقرر في شأن الوقائع.

وإذا كنا ندرك أن الواقع التاريخي الخارجي لا ينعكس في وعي الروائي أو حتى المؤرخ بصورة آلية<sup>(1)</sup>، وإن كنا ندرك أيضاً أن الماضي ليست قصة ناجزة ساكنة ثابتة، وإنما هي قصة متجددة متنوعة<sup>(2)</sup>، فإنه يصبح لزاماً علينا أن لا ننكر حق الروائي في أن يعيد تأويل الوقائع حسب فهمه وموقفه الفكري، بشرط أن يكون وقياً لها. ولحن ندرك في نهاية المطاف، أن الموضوعية شأن متروك للغايات التي تؤطر الهدف المتوخى من وراء عملية الكتابة، وبالتالي كانت الإشكالية في هذه الدراسة قائمة على كشف سبل تناول الموضوع، وكيفية السير فيه لتحقيق الهدف المرسوم أولاً. والحال أن زيدان كما ألفناه في عمليه السابقين (عزازيل) و(ظل الأفعى) يخرج عن نقل سلمي يكتفي بالمكتوب في الذاكرة، أو بما هو مرجعي عام، لكنه في الوقت نفسه ينأى في بعض المواقع عن أي نقد يغاير ذلك التصور الخاص الذي ينتمي إليه، فنهاية النبطي تفرض على القارئ رأياً محدداً. صحيح أن مارية تتظاهر بأنها عاجزة عن إدراك موقفها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، إلا أن هذه الحيرة لم تكن لتنتقل إلى القارئ، ذلك أن

(1) ذلك أن محتوى الوعي والموقف الفكري والسياسي ومنهج التحليل والمنظور المعرفي، تجعل كلاً من المؤرخ والروائي - كما أسلفنا - غير قادرين على التبرؤ من تحيزات عقيدية وسياسية وفكرية معينة.

(2) فيقدر ما يسهم الماضي في تكوين الحاضر، فإن الوعي بالحاضر يسهم في تشكيل صورة الماضي. وانظر سيف، وليد، كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة، مرجع سابق.



الروائي صاحب وجهة واضحة تتظاهر بإثارة الأسئلة، بينما كانت تتعمد إقرار الحقائق على الأغلب، فتتعمد رؤية واحدة، وتغيب ما عداها باعتباره خاطئاً أو غير موجود أساساً.



## رواية (إنيس حبيبة روجي)<sup>(1)</sup>

### إيزابيل إليندي

#### مقدمة:

إذا كانت العادة قد جرت على أن يستخدم الأوروبي المستعمر أفكاره ووسائله لفرض وجهة نظر، تمنح حضوره في الأطراف القصية نمطا أخلاقيا يوارى بها سوءاته، فإن هذه الدراسة تسعى إلى تقديم غمط روائي مغاير يفند كثيرا من الأقوال الكولونيالية ويفضحها. فأوروبا التي كانت تضع نفسها عادة في المركز، حرصت على ترتيب كل التفاصيل حسبما يتفق ورؤيتها. ومن ثم كان هدف عودة الكاتبة (إيزابيل إليندي) لزمن الكشوفات الجغرافية إلقاء الضوء على زمن كان الحلم فيه مستيقظا لاكتشاف أماكن نائية من الأرض وفتحها، وتأسيس مدن جديدة، وإيصال الصليب إلى أراضٍ يشاع بأنها همجية، مما يعني اكتشاف أرض جديدة (العالم الجديد). المهم هنا هو تجربة المكتشف الإنسان الأوروبي في عصر نهضته، وما لا يهم هو رؤية سكان هذه الأماكن الذين كانوا يصنعون تاريخهم، ويبنون حضاراتهم منذ آلاف السنين، فعالمهم قديم وليس جديدا.

ولعل الرواية تعطي أهمية للحديث عن أطراف أخذت تردُّ على المركز بقوة الكتابة وأساليبها، بهدف إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، بل إعادة كتابته بما يتلاءم والمعايير المنبثقة من الحاضر. والرواية بذلك تقوم بمهمة حيوية هي في القلب

(1) إليندي، إيزابيل: إنيس، حبيبة روجي، ترجمة، صالح علماني، المدى، ط1، 2007.

من المشروع ما بعد الاستعماري، بما يحمله من حرص شديد على محاوره الخطاب الأوروبي ومساءلة استراتيجياته، بل فحص وسائله التي فرض بها شيفراته، وحافظ عليها في هيمنته الاستعمارية على ما أمكنه من العالم؛ وهو الأمر الذي تطلب الانتباه إلى واحدة من وظائف النص المتصلة بالبعد التواصل، وفيها يتم تحديد: زاوية المتكلم، ووضعه، وأحكامه، وعلاقته التي تحكم تشفيره لحوافره في الخطاب الأدبي. فالكاتبة باتخاذها إنيس بطة لروايتها، تضع القارئ أمام مغبة الإحساس بصوتين متداخلين ممتزجين، أحدهما صوت زوجة المستعمر المتنفذ الذي يتحدث ويعلق بلغة المركز الإمبريالي، والآخر صوت فاضح للخطاب الإمبريالي بكل معطياته. وقد عمدت الكاتبة إلى هذا التسخير للكشف عن إمكانيات مضادة للثقافة الإمبريالية. فلا يالصوتين تنصر الكاتبة؟ سؤال تستدعي الإجابة عنه قراءة متأنية تستخلص الدلالات التي يحملها النص، والآراء التي تعتقدها الكاتبة، دون المماهة بين الكاتبة وشخصياتها، إلا بوضع كل جوانب النص في الاعتبار، حتى لا تختزل دلالاته في بنيات نصية دون أخرى.

#### أسس ومنطلقات القراءة:

تبدأ أحداث هذه الرواية - قيد الدراسة - بعد ثلاثة وخمسين عاماً من نزول كولبس على شواطئ العالم الجديد، وبعد ستة وعشرين عاماً من بدء ماجلان رحلته حول العالم. كانت القراءات المفضلة في إسبانيا آنذاك هي أخبار العالم الجديد التي تنشر في إسبانيا بما تحمله من مآثر عن كولبس وماجلان، وأمريكو فسبوتشي. واقتسمت تلك الحقبة بشنامي الأجلام باكتشاف أماكن نائية من الأرض وفتحها، وتأسيس مدن وإيصال الصليب إلى أراض يشاع بأنها همجية؛ كل هذا من أجل مجد الرب!

بطة هذه الرواية، إنيس سواريت، من سكان مدينة ستيياغو الجديدة في مملكة تشيلي وقت كتابة الرواية عام 1580، وهي سيدة رفيعة المقام، أرملة لسمو الحاكم

دون رودريغو، فاتح مملكة تشيلي ومؤسسها. تعود بنا الرواية إلى أصولها البائسة في إسبانيا، حيث كان عليها الحصول على الإذن الملكي بالإبحار إلى بلاد الهند، وكانت حجتها أنفذ النحاح بزوجها الأول (خوان) الذي تغذى على القصص الخيالية عن العالم الجديد، حيث الكنوز الكبرى والتشريحات في متناول يد الشجعان المستعدين للمجازفة، وكانت إنيس بما تحمله من مواهب رافداً مهماً في عبور جيش كامل إلى العالم الجديد، في ظرف كان التاج فيه يسعى إلى جمع شمل الأمر من أجل إعمار العالم الجديد، بأزواج شرعيين مسيحيين.

في قراءتنا لهذا العمل، لن يكون الهدف هو الشرح أو التفسير، وإنما تأمل هذه الدراسة تجاوز هذه المرحلة، لكي يكون التأويل لما يحتمله الكلام من المعاني أو الدلالات هو الهدف الأول، بما يتماشى والأسس النظرية التي كانت محط اهتمام كتّاب ما بعد الاستعمار. فلعل قراءة هذه الرواية تشكل إضافة تشري الجانب النظري لهذا النوع من الدراسات، ولعلها تفتح الفرص للتفكير في هذا الجانب بصورة إيجابية بناءة.

تقدّم أن زمن القصة يعود إلى أبعد من خمسة قرون، أمّا زمنًا الكتابة والقراءة الفعليان فهما زمن واحد<sup>(1)</sup>، أي زمننا الحاضر، الذي يعيد النظر في موضوعات الأدب وأنواعه التي تستحق الدراسة النقدية الحديثة، ويرى أهمية الحديث عن أطراف أخذت تزد بقوة الكتابة وأساليبها على المركز. فالقارئ أصبح مسؤولاً عن تأويلاته التي يقدمها حسب زمنه الثقافي، وكذلك فإن الكاتبة لا تستطيع التنصل من أعباء هذا الزمن ومشكلاته، وهي برحلتها إلى الماضي كانت تهدف إلى إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، بل تهدف إلى إعادة كتابته، مصطبحة معها الحاضر والمعايير المنبثقة منه، وهي بذلك تقوم بمهمة حيوية، هي في قلب المشروع ما بعد الاستعماري،

(1) يمكن في هذا السياق استحضار تودوروف حين ميز في الحكي بين زمن الكتابة وزمن القراءة وزمن القصة الحكيمة. ويمكن النظر في مؤلف: يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص42.

الذي يحرص على مساءلة الخطاب الأوروبي واستراتيجياته من حيث هو واقع داخل عالين، وفحص وسائله التي فرض بها شيفراته وحافظ عليها في هيمنته الاستعمارية على ما أمكنه من العالم.

كان لا بدّ لهذه القراءة من الانتباه على واحدة من وظائف النص المتصلة بالبعد التواصلية، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعها وأحكامه وتشفيره لحواضر قوله لشيء ما في علاقته مع مخاطبه<sup>(1)</sup>، فحين قامت الكاتبة بتحويل المادة التاريخية لبنية النص الروائي، كان لا بدّ من ملاحظة تدخل عوامل ذاتية تربط بخلفيتها الثقافية والمعرفية، وإلا تحول النص إلى وثيقة تسجيلية يبحث فيها المؤرخ لا القارئ. لقد أربكت الكاتبة قارئ روايتها حين اتخذت إنيس بطله لروايتها؛ لأننا لا نعدم من خلال هذه الشخصية الإحساس بصوتين يتداخلان ويمتزجان، أحدهما هو صوت زوجة المستعمر المتنفذ الذي يتحدث ويعلق بلغة المركز الإمبريالي، والآخر هو صوت فاضح للخطاب الإمبريالي بكل معطياته، بل إن الكاتبة عمدت إلى تسخيرها للكشف عن إمكانيات مضادة للثقافة الإمبريالية، فلا هي الصوتين تنصير الكاتبة؟ إنه السؤال الذي تستدعي الإجابة عنه قراءة متأنية تستخلص الدلالات التي يحملها النص، والآراء التي يعتقدها الكاتب، بعيداً عن مغبة إقامة نوع من المماهة بين الكاتبة وشخصياتها، إلا بوضع كل جوانب النص في الاعتبار، حتى لا تختزل دلالاته في بنيات نصية دون أخرى<sup>(2)</sup>.

من هذا المنطلق (رفض الأوحدية)، ننظر هذه القراءة إلى دراسة باختين عن الرواية باعتبارها نهجا مفيدا في هذا الاتجاه، ذلك لأن الرواية من وجهة نظره تنهض على تعددية الأصوات، وتدعو إلى اللغة التحريرية التي تفضل الحرية على السلطة،

(1) الأمر الذي يناقشه سعيد يقطين في حديثه عن التواصلية، وهي واحدة من وظائف النص التي اعتمدها هاليداي الذي يقوم بتحليل النص من بعد التفاعل الاجتماعي. وانظر في ذلك: يقطين، سعيد: **الفتاح النص الروائي**، ص 17-18.

(2) يقطين، سعيد: **افتتاح النص الروائي**، ص 121.

وتحتفي بالكاتب الذي يتيح عمله أقصى درجة من الحرية للناسق المختلفة من القيمة، والذي لا يفرض سلطته على البدائل المختلفة<sup>(1)</sup>.

ولعل قارئ إيزابيل إليندي يدرك براعتها في ترك المساحة واسعة لشخصياتها المختلفة كي تعبر عن وجهات نظرها، بحيث لم يمتزج وعي أي من هذه الشخصيات بروعي المؤلف بطريقة فجأة أو مباشرة، بل بقيت محتفظة بتكاملها واستقلالها، فكانت ذات فاعلة، لها كلمتها المباشرة الدالة.

إذا كان المستعمر يستخدم أفكاره ووسائله لعرض وجهة نظر تمنح حضوره في الأطراف القصية خطأ أخلاقياً يوارى بها سوءاته، فإننا نشهد في هذه الرواية ردأ يفند كثيراً من الأقوال الكولونيالية، في إطار يقترب من القراءات المتعكسة التي طبقها كثير من كتاب ما بعد الاستعمار. الأمر الذي تلتقطه هذه الدراسة، وتعالجه ضمن غمط تحليلي، يرى أن كل مقولة تقضي إلى أخرى تعاكسها، وأن الوقت قد أزف لمواجهة كل من يتجاهل الآخر بهيمته.

### الهوية الدينية والقومية:

كان الغزو الإسباني لأمريكا الجنوبية نموذجاً لكل المشاريع الاستعمارية لكي تحتلده، فقد قام هذا الغزو الإمبريالي بتدمير الأرض، ونظر إلى البشر المستعمرين بوصفهم أشياء يمكن التخلص منها، وكأنهم حيوانات غريبة للفرجة، مقابل كفاءة استثنائية للمستعمرين حاملي الخير المطلق. وكان على حامل هذا الخير الذي سيفتح

(1) في كتابه شعرية ديستوفسكي: لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات تولستوي، إلا وهي خاضعة خضوعاً صارماً لمذوق المؤلف المتحكم على نحو لائواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب وهي الحقيقة التي يراها المؤلف، مقابل غمط صورة ديستوفسكي الذي عبرت شخصياته المختلفة عن وجهات نظرها، بحيث لم يمتزج وعي هذه الشخصيات بروعي المؤلف، بل بقيت محتفظة باستقلالها. انظر: باختين، ميخائيل: شعرية ديستوفسكي، ترجمة، جميل التكريفي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

أقصى مملكة في العالم الجديد، الاستناد إلى المبرر الأخلاقي الذي استند في كثير من الأحيان إلى عوامل دينية قومية.

هذا الإحساس بالعاملين الديني والقومي رافق (بيدرو بالديبيا)، قائد الحملة العسكرية، الذي يحمّد حسن طالعه في كونه كاثوليكيّاً، فهذا ضمان لخلاص روحه، وهذا يجعله فوق بقية البشر الفانين، فهو وزميله فرنسيسكو نيبلان من إسبانيا، سيدة العالم بطوله وعرضه، خصهما الرب باكتشاف واستيطان وتنصير وتأسيس وإعمار أقصى أركان الأرض<sup>(1)</sup>.

حتى إنه كان يعرف أنه يمكن للرجال المعرضين لقسوة الحرب أن يقتربوا فظاعات رهبة.. لقد كان يعترف طبعاً، ويغفر له الكاهن دوماً بتكفير بسيط، لأن الأخطاء المقتربة باسم إسبانيا والكنيسة لا يمكن اعتبارها خطايا<sup>(2)</sup>.

إذن هناك ما يبرر للفتاح متعته القاسية في اختراق الأجساد بالسيف، وهناك ما يبرر تلك القوة الشيطانية في بتر حياة إنسان آخر، فما يحتاج إليه العالم الجديد هم نبلاء يحملون السيف في يد والصليب في الأخرى، والرب لا بد أن يتسامح مع الإساءات التي ترتكب باسمه ضد آلاف السكان الأصليين. وتأكيداً لهذه الهوية الدينية، فإن أول ما فعله (بيدرو) في شهر شباط 1541، حين وصل جبل هويلين، هو غرس راية قشتالة، وتعميد هذا الجبل باسم سانتا لويثا، لأن ذلك اليوم صادف عيد هذه القديسة الشهيرة، ومن ثم تولى سلطاته باسم جلالة ملك إسبانيا<sup>(3)</sup>.

من هنا، نستذكر محاولات بعض كتاب ما بعد الاستعمار، ومنهم (إدوارد سعيد)، تفكيك مفاهيم رآوها بالثقة (الوطن أو القومية أو الهوية)، بل رفض مثل هذه

(1) الرواية، ص 26.

(2) الرواية، ص 40.

(3) الرواية، ص 183.



المفاهيم على اعتبار أنها فكرة أوروبية جاءت مع الاستعمار لتبرره<sup>(1)</sup>، في وقت لا يخفى علينا الموجّه الحقيقي والأعظم لهذه الحملات الاستعمارية، وهو الذي التقطته إلليندي في أكثر من موقع، فيدرو على سبيل المثال يقول: "من المستحيل تصور اتساع تلك المناطق، وخضرة غاباتها غير المتناهية، ووفرة أنهارها البلورية، وعمق بحيراتها ذات المياه الهادئة، وثراء مناجم الذهب والفضة فيها، وليس الحلم بالكنوز وحدها، وإنما الحلم بالجمد؛ عيش الحياة بكل أبعادها؛ قتال المتوحشين"<sup>(2)</sup>.

وإذا كان الأوروبيون ينظرون إلى هويتهم من موقع الوصاية والتفوق، فإن للطرف الآخر حقه في أن تظهر له الحاجة إلى تأكيد هويته، الأمر الذي صدّ سمة من سمات كتابات ما بعد الاستعمار، بل إن هذه الهوية كانت ضرورة ملحة يؤكد عليها (هومي بابا) في قوله إن الحاجة كانت قائمة إلى توكيدها، ناهيك عن أنها كانت جزءاً حيوياً من المقاومة الجماعية التي ركزت على طبيعتها المستقلة والتمايز الثقافي الذي يتج عنها<sup>(3)</sup>. لذلك لاحظنا في ثانيا هذه الرواية، وخصوصاً في مراحلها المتأخرة، تركيزاً على ما يحمله أهالي العالم الجديد (المابوتشي) من تمايز ثقافي كانت له ملامحه اللافتة أثناء توجه الحدث نحو فعل المقاومة الجماعية، إذ تضعنا الكاتبة أمام ثقافة شفاهية، تدعمها ذاكرة قوية تعوض المابوتشي عن جهلهم بالكتابة؛ فهم يقومون بتبادل الزيارات للاطلاع على الأخبار من خلال حكايات طويلة، تلقى بإيقاع غني ومهابة،

(1) انظر: سعيد، إدوارد: تأملات حول الماضي، ترجمة نادر أدب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2004. وانظر: أشكروفت وآخرين: الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص17.

(2) الرواية، ص43.

(3) أشكروفت، بيل وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص20. هومي بابا: كاتب هندي مهاجر يعيش في الولايات المتحدة. أستاذ الأدب الإنجليزي والفن في جامعة شيكاغو. يعد واحداً من أبرز عشرين مفكراً في حقبتنا الراهنة، وقد كرس جهوده الأخيرة لاستكشاف الموقع الثقافي البيني، مدافعاً عن موقع نظري يقلت من أسس ثنائيات: الشرق والغرب، الذات والآخر، السيد والعبد... الخ، ويكشف عن فضاء جديد لا تكون فيه الهويات منسوبة إلى سمات ثقافية متعينة مسبقاً.

تردد قصص قبائلهم المحفوظة في الذاكرة من جيل لجيل<sup>(1)</sup>.

وفي هذا المقام تأتي القومية لتكون مرادفا للنزعة الأوروبية الضيقة التي لا نخدم إلا نفسها، بل إن عبارة (كوني) نفسها أصبحت تستخدم لغرض خدمة هذه النزعة خلافا لما هو متوقع، وفي هذا السياق المحاذر يقول (إشبي): أود أن أرى كلمة كوني وقد تم منعها تماما في مناقشات الأدب الإفريقي، وذلك إلى أن يأتي وقت يتوقف الناس عن استخدامها مرادفا للنزعة الأوروبية الضيقة التي لا نخدم إلا نفسها<sup>(2)</sup>.

في هذه المجتمعات الشفاهية، نلاحظ ميلاً لفهم أسطوري للعالم، الأمر الذي لا يفسره الباحثون بعدم قدرة هذه المجتمعات على التفكير المنطقي أو السببي، ولكن تبقى منطقية الثقافات الشفاهية أكثر ميلاً إلى السحرية<sup>(3)</sup>. ولعل هذا الميل كانت له تبادلاته من خلال شخصية (كاتالينا)، المرأة الطيبة التي رافقت إنيس في مسيرتها، والتي كانت تؤكد أن سبب العلل والأمراض هي أرواح شريرة وشياطين تدخل من فتحات الجسم وتحتبى في البطن<sup>(4)</sup>، والتي اعتادت أن تقرأ لإنيس طالعها بأصداف التنبؤ التي لديها، وكانت تجربها بأنها ستعيش حياة مديدة جداً، وأنها ستموت بالشيخوخة وحدها<sup>(5)</sup>.

(<sup>1</sup>) الرواية، ص 260.

(<sup>2</sup>) أشكروفت، بيل وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص 164. أشبي: (1930 - ) ولد في شرق نيجيريا، تخرج من جامعة أبادان، عمل في هيئة الإذاعة النيجيرية، اشترك في تأليف عدد كبير من الكتب، منها خمس روايات. وهو المخرج المؤسس لسلسلة هانيمان للأدب الإفريقي الحديث. حاز أرفع جائزة في الأدب الإنجليزي للناطقين بالإنجليزية (مان بوكر) تقديراً لأعماله الأدبية التي كتبها عن موطنه في نيجيريا. تعد روايته الأشياء تتداعى إحدى أعظم روايات القرن العشرين، وفيها يعرض الأثر السلبي والمدمر للثقافة الغربية المسيحية على ثقافة وحياة الإيبو (المجموعة القبلية التي ينحدر منها). انظر: أشكروفت، بيل: الإمبراطورية ترد بالكتابة، صفحات 76، 115.

(<sup>3</sup>) الرواية، ص 98.

(<sup>4</sup>) الرواية، ص 6، 99.

(<sup>5</sup>) المكان على كل حال أمر بالغ الأهمية في هذا للدخل (الشعور بالهوية)، ويمكن لنا القول إن كتاب ما بعد الاستعمار يحلون من شأن المكان على الزمان، باعتباره المفهوم التنظيمي الأهم في إدراك الواقع الاستعماري. وانظر في ذلك أيضاً، أشكروفت، بيل، الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص 63.

فهؤلاء المابوثشي (أهالي الأرض) لهم معاييرهم القائمة على جماليات خاصة بهم، حرصت الكتابة على إظهارها بين الفينة والأخرى<sup>(1)</sup>، ولم كذلك لغتهم الخاصة بهم (المابودونغو)، التي تصفها الكتابة بأنها لغة شاعرية.. لا يمكن كتابتها أيضاً، وإذا ما حاول أحدهم ترجمتها كلمة فكلمة، فلن يفهم شيئاً منها، ويمكن للغة في أقصى الحدود أن تنقل فكرة عامة عما يقال<sup>(2)</sup>.

والرواية (إنيس) تصر على أن يسمى أهل تشيلي بما يسمون هم أنفسهم به (المابوثشي) أي أهل الأرض، في حين لا نجدتها تعترض على تسمية الهنود التشيليين للإسبان (الموينكا)، بلغة المابودونغو، مع أن دلالتها هي (الناس الكاذبون، لصوص الأرض)<sup>(3)</sup>. هنا، نكون أمام لحظة حيوية اختارتها الكتابة، لنزع الطابع الاستعماري Decolonizing عن مسميات تحمل دلالات قادرة على التعبير عن إحساس بطبيعة العلاقات التي تربط عالمين اقتحم أحدهما الآخر.

هذا لا ينفي إحساساً لدى الكتابة أن واقع هجرة الإسبان إلى العالم الجديد، واستيطانهم فيه، أدى إلى هوية قومية ذات طابع تهجيبي، تبرز في ثنايا حديث إنيس إذ تقول: أما أنا فآظن أن أولئك المؤسسين قد أضافوا عزة أنفسهم إلى مملكة تشيلي، فقد انضمت إلى دماء أولئك الإسبان المتكبرين دماء العرق المابوثشي الجامح، ومن هذا الخليط، خرج شعب ذو خطرمة جنونية<sup>(4)</sup>.

وهو طابع تهجيبي في اللغة والدين أيضاً، فاللغة القشتالية لم تكن لتستقيم على لسان إيزابيل، ابنة زوج إنيس الإسباني، فهي تتكلم القشتالية باللهجة التشيلية، ولم تتقن لفظ الحاءات والثاءات الأصلية، وإنيس راحت علاقتها بالرب تتبدل مع مرور

(1) الرواية، ص 195.

(2) الرواية، ص 73، 132.

(3) الرواية، ص 168.

(4) الرواية، ص 234، 286.

السنوات، فأحياناً ودون تفكير تدعوه (تفيتشين)، وتخلط بين عذراء الرحمة والأرض المقدسة في معتقدات المابوتشي<sup>(1)</sup>.

### المستعمر والمستعمر، حالة طباقية

في ظل هذه الثقافة الاستعمارية، كان لا بد من ظهور القراءة الطباقية، وهي قراءة هدفها مواجهة سياسة الغرب الاستعمارية، والعمل على منح الحضور لأولئك الذين يعيشون في الأطراف القصبة من العالم. فإذا كان همُّ الرواية الاستعمارية تصوير الأراضي المستعمرة على أنها خالية ومهجورة، فإن ظهور ما يعني خلاف ذلك يصبح أمراً ضرورياً. كذلك فإن حرص الرواية الاستعمارية على جعل الشخصيات الغربية هي المهيمنة، داخل العوالم التخيلية التي ينجزها السرد، يجعل من الضرورة بمكان إظهار الشخصيات غير الغربية على خلفية الأحداث الأساسية، وعدم الاكتفاء باعتبار تلك الشخصيات محفزات سردية يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث<sup>(2)</sup>.

لم يكتفِ المستعمر بالانكفاء على الهوية الدينية والقومية لتبرير مخططاته، بل أضاف إلى هذا العامل حافظاً مهماً، لم تخل منه رحلة استعمارية، وهو الحافظ الذي يكشف بصورة لافتة عن رغبة خاصة في إعطاء صورة منجزة وجازمة، تعبر عن محتوى إيديولوجي، ورؤية سياسية توجه أنماط السلوك والتفكير. ولكننا نحفظ للكاتب طرْحاً ديناميكياً يحمل قدرة مستمرة على الخلق والتشكل، أو على التحول والتبدل، بما يفتح المجال أمام القارئ للتفكير بصور متعددة. إنَّ الليندي إذ تقدم صورة المستعمر، تكون حريصة على الابتعاد عن أحادية الدلالة، وتتيح لنا أقصى درجة من الحرية للحكم

(1) الرواية، ص 46.

(2) إبراهيم، عبد الله: السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري، ص 71. لا بد هنا من الإشارة إلى أن هذا النمط من إعادة القراءة جاء من إعجاب إدوارد سعيد بعازف البيانو الكندي غلين غاولد، الذي ضرب مثلاً للعرض الطباقى في قدرته على تطوير موضوع موسيقى معين على نحو معقد. وانظر: أشكروفت، بيل، أهلواليا، بال: إدوارد سعيد، مقارعة الهوية، ص 129.

وإعطاء القيم.

ففي مناخ رافض للصوت الأحادي، تضعنا الرواية أمام أكثر من شاهد لحقبة تاريخية، أعطت أبناء العالم الجديد صوراً تتسم بالقنامة والسلب، وهي شهادات تقتحم النص بغرض إعادة تشكيل التصورات العامة عن شعوب اختزلها المستعمر لمصلحته الخاصة بهدف الحفاظ على مكانته. إن الحديث عن كفاءة استثنائية للمستعمر، وتختلف استثنائي للمستعمر، هو تضليل في تضليل، يتطلب طرْحاً معاكساً يثبت أن العالم الذي اقتحمه الإسبان كانت له حضارة، خلافاً للأقوال التي صدرتها الكولونيالية. فحين دخل الإسبان البيرو رأوا فيها حضارة أذهلتهم بما تتضمنه من أعمال هندسية ومعمارية وأقمشة ومجوهرات، وتعلم القائد الإسباني خلال بضعة ساعات احترام أولئك السكان المحليين، فليس فيهم شيء من المتوحشين، بل هم على العكس من ذلك، أكثر تحضراً من شعوب كثيرة في أوروبا<sup>(1)</sup>. بل وأدرك بإعجاب ما لدى هذه الشعوب من معارف متقدمة في الفلك، وأنهم وضعوا تقويماً شمسياً، وأنهم يديرون تنظيمياً اجتماعياً وعسكرياً متقناً، وإن كانوا يفتقرون مع ذلك إلى الكتابة وأسلحتهم بدائية<sup>(2)</sup>، وهم مع هذا كانوا يطعمون الأيتام والأرامل والمرضى والمسنين ويحمونهم.

ومع هذا كله، ومع أن ملك البيرو أقام للإسبان مأدبة ضخمة، فلن هؤلاء لم يجدوا غضاضة في قتل آلاف من حاشية هذا الملك وأعوانه الذين حاولوا حمايته بجسده، كما القوا القبض عليه. في نفس الموقع نجد الكاتبة تذكرنا بأن الشعب كان يكره العاهل وحاشيته، لأنه يعيش خاضعاً لنير عبودية الأعيان من العسكريين والكهنة<sup>(3)</sup>، لذلك لم يُبذل الشعب مقاومة كبيرة للغزاة، فلم يكن لديه فرق في أن يكون تحت حكم الإنكا أو الإسبان. وفي ذلك إشارة حصيفة من الكاتبة تكشف فيها أن المستعمر نفسه بأبعاده

(1) الرواية، ص 46.

(2) الرواية، ص 46.

(3) الرواية، ص 47.

السلطوية والديكتاتورية يجعل أرضه تربة خصبة لمن هبّ ودبّ، ويصبح في لحظة ما عاجزاً عن تعزيز الولاء واستنهاض الهمم للدفاع عما يملك.

من الشهادات التي تستحضرها الروائية، شهادة لأحد المسافرين في سفينة الفاتحين، يدعى (دانييل بيلالكاثار)، وكان التاج قد أرسله لمهمة رسم خريطة وتدوين شهادة عن مشاهداته، فقد كانت له رؤيته فيما يتعلق بأهالي العالم الجديد. ويؤكد (دانييل بيلالكاثار) أن أهالي العالم الجديد ليسوا متوحشين جميعهم، بل إن بعضهم أكثر تحضراً من الإسبان الذين كان يجيئهم إلى العالم الجديد نهاية لثقافات هذا العالم. لقد جاءوا من أجل الذهب، ذلك المعدن الطري، الذي قدّم لهم بملء اليد، إلا أن ذلك لم يمنهم من ممارسة الإساءة بكل أشكالها، فقد كانوا يعمدون إلى اقتحام البيوت، وأخذ ما فيها دون إذن. وأول من يعترض مسيلهم يجهزون عليه، وهم - أي الإسبان - يزعمون أن هذه الأرض التي وصلوها لتوهم، هي من أملاك عاهلهم الذي يعيش في الجانب الآخر من البحر، ويريدون من الأهالي أن يعبدوا قطعتي خشب متصالبتين، ويخاطب إنيس قائلاً: "سترين يا سيدتي أن الفاتحين هم أناس بلا خجل أو حياء يأتون للمسؤولين، ويتصرفون كاللصوص، ويظنون أنهم سادة"<sup>(1)</sup>.

كان للمابوتشي أيضاً رؤيتهم الخاصة بأنفسهم، عبّرت عنها الرواية في حديثها عن قصة الخلق لديهم، فهم لم ينسوا أن الأشجار والنباتات والحيوانات هي إخوتهم وعليهم رعايتها، وكلّما قطعوا أفصاناً لصنع سقف يشكرونها، وعندما يذبحون حيواناً لياكلوا يعتنوا منه، لا يقتلون أبداً لجرد القتل، وعاشوا أحراراً في الأرض المقدسة<sup>(2)</sup>.

في المقابل فإنهم يرون أن الإسبان كانوا ثنتين، تشم رائحتهم عن بعد يومين، وهم لصوص كبار، لا وطن لهم ولا أرض، يستولون على ما ليس لهم، وعلى النساء

(1) الرواية، ص 55.

(2) الرواية، ص 209.

أيضاً، ويريدون من المابوتشي أن يكونوا عبيداً لهم<sup>(1)</sup>.

ويأتي في ثانيا هذه الشهادات شهادة الشاعر (ألونسو)، فكيف صور الشعر أبناء تشيلي الأصليين؟

في البدء تعترف إنيس بقوة الشعر التي تفوق قوة الكلمات غير المقفاة، فالشعر يروي الملحمة لقرون وقرون، وعندما لا يبقى من أولئك الذين أجهدوا أنفسهم في تأسيس تشيلي شيء، فإن الناس سيذكرونهم من خلال ذلك الشاعر الشاب، علماً بأن إنيس في ظاهر الأمر - وإن كانت تعترف بقوة الشعر التي يمنحها إياه خلوده - وبحكم هويتها الإسبانية تعتمد إلى التشكك في رواية الشاعر لسبيين: الأول أنه جاء إلى تشيلي بعد قليل من فتحها، والثاني أنه اعتاد التضحية بالحقيقة في سبيل رغبته في الحفاظ على قافية أشعاره. لكن قارئ هذه الرواية، ومن خلال ما يحويه النص من بنى سردية مختلفة، يرى أن الرواية تنحاز إلى منظور الشاعر، حتى بعد حين.

تقول إنيس: "وهو فوق ذلك كله لا ينصفنا كما يجب، وأخشى أن يتوصل كثير من المعجبين به إلى فكرة خاطئة بعض الشيء، عما كانت عليه الحرب الأراوكانية، فالشاعر يتهم الإسبان بالقسوة والجشع الكبير للثراء، بينما يشيد بهنود المابوتشي، وينسب إليهم الشجاعة والنبيل والفروسية وحب العدالة، وحتى الرقة مع نسائهم<sup>(2)</sup>."

هذه القسوة التي تنكرها إنيس ههنا، نجد في ثانيا الرواية الكثير من الأحداث التي تدعمها وتساهم في تأكيد منظور الشاعر. ففي رحلة ديبغو الماغرو الكارثية في تشيلي، نجد الإسبان وقد اقتادوا آلاف الهنود المقيدين بسلاسل وبجبال تطوق أعناقهم لمنعهم من الهروب، ومن كان يموت منهم يكتفون بقطع رأسه، كي لا يزعجوا أنفسهم بفك الحبل من أعناق الأسرى، وكان المراقبون الزنوج يجلدون بالسياط حتى الموت، وكان

(1) الرواية، ص 209.

(2) الرواية، ص 73.

الهنود التعساء يعانون جوعاً شديداً إلى حد لا يتورعون معه عن أكل جثث رفاقهم الموتى، والإسباني الذي يقتل أكثر هو الأشجع. حتى إن بياغرا (أحد الفاتحين) الذي ألحق الهزيمة بقوات السكان الأصليين، كان يجمع الذكور ابتداءً من الأطفال حتى الشيوخ، فيحبسهم في براكات من الخشب ويحرقهم أحياء، حتى إنه أوشك على إبادة السكان الأصليين عن بكرة أبيهم.

والحال أن إنيس بهويتها الإسبانية حاولت أن تخفف من أشكال العنف الذي مارسه الإسبان بحق السكان الأصليين، وهي كذلك وينفس الهوية حاولت أن ترد على ألونسو الشاعر، وهو يتحدث عن المعاملة السيئة التي تلقاها النساء من الإسبان، بالحديث عن السوء الذي تلقاه المرأة من التشيليين، فكل رجل منهم لديه عدة نساء، يعاملهن كبهائم العمل، بل تعزّز ردها فيما تعرفه عن الإمبرانيات اللواتي كن يختطفن ويتعرضن للإذلال أثناء السبي، مما يدفعهن إلى تفضيل عدم الرجوع إلى أسرهن لشدة إحساسهن بالعار، هذا في وقت تعترف فيه أن الإسبان لم يعاملوا الهنديات العاملات في بيوتهم بصورة أفضل، بل تقول: "وقد كان هنود المابوتشي خيراً منا من نواح أخرى، فهم على سبيل المثال لا يعرفون الجشع، فالذهب والأراضي والألقاب والتشريفات لا تهمهم، وليس لهم سقف سوى السماء، ولا فراش سوى طحالب الأرض".<sup>(1)</sup>

وبخصوص معاملة النساء - الأمر الذي لقي اهتماماً خاصاً في هذه الرواية - يعلّق الكاهن الإسباني على امتلاك الرجل الهندي عدة زوجات بأن هذا دليل - حتى وإن كان يعاملهن بالتساوي - على وجود الشيطان بين أبناء المابوتشي، الذين سيتهي بهم المطاف، ما لم يقبلوا التعميد بالماء المقدس، إلى أن تشوى أجسادهم على حجر الجحيم. في هذا المقام نستحضر شخصية الغربي أو حتى غير الغربي، الذي قد يشجب عملاً ما يقوم به الطرف المقاوم، في وقت يقوم هو فيه بأبشع الأعمال وأقساها<sup>(2)</sup>،

(1) الرواية، ص 73-74.

(2) انظر: حرب، علي: هكذا لقوا ما بعد التفكير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2005، ص 31-32.



فالكاهن يشجب ما يفعله المابوتشي بنسائهم، ويحيله إلى شيطان موجود بينهم، في وقت يُسأل فيه عن الإسبان وهم يأخذون دزينة من النساء الهنديات، دون إذن من أحد، ويقومون فوق ذلك بضربهن، ولا يعاملونهن بالتساوي، وعندما يرغبون يبدلونهن بأخريات، لذلك كان لا بد من رد ساخر يقول: ربما سيلتقي الإسبان والمابوتشي في الجحيم أيضاً، وسيواصلون هناك قتل بعضهم بعضاً إلى أبد الأبدين<sup>(١)</sup>.

وهي نفس الازدواجية، أو فلنقل: الذهنية، التي تجعل بيدرو قائد الحملة الإسبانية، يسمح لرجاله بأن يفتصبوا ويضربوا نساء رجال آخرين، ولكن يا لهول ما يحدث إذا ما لمسوا من تحضه! وهنا تحضر شخصية المستعمر الغربي الذي يدعي الإنسانية لكي يمارس التآله والتميز والطغيان والإلغاء. يشجب أعمال العنف التي يقوم بها الطرف المقاوم، في وقت يفاجئنا فيه هو بأقسى وأبشع أشكال العنف، فما يستبعده وينفيه على وجهه، إنما يحضر ويعقل بوجه آخر، أو على صعيد مناير، فيفاجئنا بالاستبداد من وراء عشق الحرية، أو يدعو إلى المساواة فيما لا يقدر إلا على إنتاج التمايز والتفاضل. وهو أشبه ما يكون بفعل الفاشية التي يمارسونها على نحو مضاعف بإرهابهم الفكري. وهذا شأن من يدعو إلى الحرية، في وقت يمارس فيه على البشر وصايته النخبوية لكي يستبد بهم بوصفه أولى منهم بأنفسهم<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان (إيمي سيزار) مؤلفه - خطاب عن الاستعمار - يظهر ما تحمله سياسة الغرب الاستعمارية من نزعات لا أخلاقية، وأنه ساهم في هدم كل الحضارات التي فرض نفسه عليها، باستخدام الإرهاب والسرقة<sup>(٣)</sup>، فإن روايتنا قيد الدراسة تأتي لتدعم صرخة إيمي سيزار حين تظهر غدر الإسبان ونقضهم العهد وتعليبهم للأسرى، في وقت

(١) الرواية، ص 248.

(٢) حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكير، ص 32.

(٣) سيزار، إيمي: خطاب الاستعمار، ترجمة مروان الجابري وياسر هوارى، دار الشرق الجديد، 1954، ص 30. ويعد إيمي سيزار مفكر الآلة الزمنية والتحرر الإفريقي، أقام للعام الثالث الزنمي نظرية سياسية لبث الوعي في نفوس الزنيج، وبناء أرضية حضارية ينبت عليها تاريخ القارة السمراء.

يحرصون فيه على تقديم هنود المابوتشي في صورة متوحشين، يستغلون حوادث أكل لحوم البشر بين هؤلاء الهنود لإخضاعهم وتحقيرهم وتنصيرهم، علماً أن الرواية بقرائها المضادة تكشف أنهم لم يفعلوا ذلك قبل مجيء الإسبان، فالحرب هي التي تسببت بانتشار الجماعة، إذ لم يعد باستطاعة أحد زراعة الأرض، لأن أول ما كان يفعله الهنود والإسبان على السواء، هو حرق زرع الفريق الآخر وقتل ماشيته<sup>(1)</sup>.

حتى إن إنيس حين تروي لبيدرو عن أحد مدوني الاختبار، ما كان يفعله الهنود لشراء قطع من اللحم البشري - وكان بيدرو يرى أنه من المستحيل أن يقدم مسيحي على مثل تلك الأعمال المشينة - فإننا نجد الرد الموضوعي على لسان إنيس بالقول: تُكفي رؤية السعادة الجنونية التي تظهر على من يتمكن من اصطيد فأر عند ضفة نهر المابوتشي كي ندرك أن أكل اللحم البشري يمكن أن يحدث<sup>(2)</sup>.

هذا لم يمنع الكاتبة من أن تعود بنا مرة أخرى إلى إنيس بصوتها الإسباني الذي يخشى المابوتشي بسبب الحن التي ألحقها بالإسبان، فتقول: يُغيظني رفضهم لكلمة المسيح، ومقاومتهم محاولتنا في تحضيرهم، ولن أساعهم على الطريقة الشرسة التي قتلوا بها بيدرو دي بالدينيا<sup>(3)</sup>. علماً أنها تعود لتقول: لم يفعلوا أكثر من الرد عليه بالمثل، لأنه ارتكب الكثير من الفظائع والقسوة ضدهم، فمن يقتل بالحديد يقتل، كما يقال في إسبانيا<sup>(4)</sup>.

(من يقتل بالحديد يقتل). تأخذنا هذه العبارة إلى الأحوال التي ارتكبت بحق المابوتشي، وجعلت انتظار الرحمة منهم أمراً مستحيلاً، فالقسوة كما تقول الرواية تولد المزيد من القسوة في دورة أزلية<sup>(5)</sup>، فما الذي يتوقعه المستعمر من شعب كان أبناؤه

(1) الرواية، ص 242.

(2) الرواية، ص 234.

(3) الرواية، ص 133.

(4) الرواية، ص 133.

(5) الرواية، ص 340.

يُخضون في حروب الإبادة والعبودية والأمراض التي جاء بها الإسبان، ولا تستطيع أجساد الهنود مقاومتها؟

كان لا بدّ - حسب رؤية فرنز فانون في كتابه (معهذو الأرض) - من إحلال أنواع معينة من الرجال، الأمر الذي لا يتم عبر تفاهم أخوي، فهو عملية تاريخية، تلتقي فيها قوتان متعارضتان أصلاً بطبيعتهما، لقاءهما الأول اقترن بالعنف، ووجودهما معاً ظل مقترناً بالعنف على الدوام<sup>(1)</sup>. لذلك تقول إنيس: "إننا نحن الإسبان والمابوتشي خصمان يلقى كل منهما بالآخر: فجميعنا في هذا الجانب وذاك شجعان ومشاة ومصممون على العيش في تشيلي. هم وصلوا إلى هنا قبلنا، وهذا يمنحهم حقاً أكبر، لكنهم لا يستطيعون طردنا أبداً، وأرى أننا لن نستطيع التعايش بسلام"<sup>(2)</sup>. أصبحت ثورة المابوتشي حرباً لا هوادة فيها، ولم تهدأ خلال أربعين سنة، ولا يعرف متى ستنتهي، فما دام هناك هندي واحد وإسباني وحيد، ستواصل إراقة الدماء"<sup>(3)</sup>.

فالأرض تم انتزاعها من السكان الأصليين الذين أجبروا فوق ذلك على العمل فيها لمصلحة الأسياد الجدد، والمابوتشي يدركون أن الإسبان لم يكونوا عابرين في أرضهم، ويتوقعون مزيداً منهم يأتون ويتزعجون الأرض منهم ويحولونهم إلى عبيد، لذلك كان لا بدّ من أن يستعد المابوتشي لطرد المحتلين الذين كانوا يستعدون للبقاء والاستقرار، وكان عليهم في هذا السياق أن يتحدوا ضد هذا العدو (فالماء العكر مكسب للصياد). ولذلك كله أيضاً تقول إنيس: "يجب عليّ أن أكرههم يا إيزابيل، لكنني لا أستطيع ذلك، إنهم أعدائي، غير أنني أقدرهم، فلو كنت مكانهم لقاتلت حتى الموت، دفاعاً عن أرضي مثلما يموتون هم"<sup>(4)</sup>.

(1) الرواية، ص 134.

(2) Fanon, Franz, *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington, Penguin, London, pp: 27-28.

وانظر: أشكروفت وآخرين: الإمبراطورية تزد بالكتابة، ص 10-11.

(3) الرواية، ص 346.

(4) الرواية، ص 346.

### السيد والتابع / الرجل والمرأة

بدا لنا من خلال ما تقدم من معالجة، أن الرواية قيد الدراسة كانت لها تفاعلاتها التي تمتد إلى التاريخ السحيق، وفي الوقت نفسه كانت البنى السردية للنص تتفاعل إحداها مع الأخرى، من خلال موقف النص من نفسه، وانتقاده إياه. وعبر هذا التفاعل يكون النص وهو ينتج ذاته، ينتج نقيضه أيضاً، وبالتالي جاز لنا القول إن الميئانص (وهو أحد أنواع التفاعل النصي)<sup>(1)</sup> كان سمة مهيمنة أسبغت على الرواية بعداً نقدياً إنهنى على أسس متعددة، تمثل بعضها عبر ازدواجية الصوت في الشخصية الواحدة، وتمثل بعضها الآخر في أنماط التعارض بين الشخصيات. وبالتالي، ما كان لشخصية بيدرو بالدنيا (حامل الامتيازات التي مكنته آليات القمع المتتالية من الحصول عليها) أن تظهر بمعزل عن شخصية لاوتارو أو فيليب (تمثل صوت التابع الصامت ولو إلى حين).

في تصويرها لشخصية بيدرو، تنأى الكاتبة بشكل يثير الإعجاب عن إعطاء هذه الشخصية سمات محددة صارمة، تنطلق من موقع واحد، أو قناعة محددة، فيبدرو لا يمكن إدراكه بصورة وعي واحد أو نظام واحد؛ إذ لم يكن بأفعاله متوافقاً مع ذلك التمايز المطلق الذي أعلنته الثقافة الكولونيالية تجاه الآخر منذ بداية ظهوره في الرواية، وبالتالي يصح القول إن بيدرو كما ظهر في الرواية، هو شخصية نامية، تطورت في سياق من ظروف غاية في التعقيد والتشابك.

نستطيع تأكيد تلك الملامح النامية والمركبة لشخصية بيدرو من خلال متابعتها، منذ قرر مغادرة إسبانيا ضمن جيوشها، لحمت راية كارلوس الخامس، إلى أن يفتح أقصى مملكة في العالم الجديد، ويموت ومعه سيفه مكسوراً ويقطر دماً.

(1) الميئانص، وهي واحدة من التفاعلات النصية التي تمكن القارئ حسب (سعيد يقطين) من استخلاص دلالات النص والآراء التي يعتمدها الكاتب، وذلك من خلال ربط مواقع نصية في العمل بمواقع نصية أخرى، وانظر: **الفتح النص الروائي**، مرجع سابق، ص 120-121.

في البدء كان جشع زملائه وقسوتهم يثيران اشمئزازه، إذ لم يكن هناك ما هو شريف أو مثالي في هؤلاء الجنود الأنفاظ<sup>(1)</sup>.

وكان يتساءل إلى أين نحن ماضون بنزق ويأس، ما دام لا يمكن لأحد في نهاية المطاف أن يأخذ الذهب معه إلى القبر؟<sup>(2)</sup>.

في بداية مغامراته، عامل السيد بيدرو الهنود الذين يعملون لديه وفق نظام الوصاية باحترام أكبر من غيره من الإسبان، ولكن بصرامة على الدوام، كذلك كان يغذيهم تغذية جيدة، ويجبر مراقبي عماله على توخي الحذر في العقوبات، بينما كانوا في مناجم ومزارع أخرى يجبرون النساء والأطفال على العمل.

نلاحظ أننا أن إنيس كانت مرتبطة بيدرو بعلاقة حب خاصة، وهي العلاقة التي اتسمت بالتماوج مع تطور شخصية بيدرو، في إشارة مقصودة من الكاتبة هدفها الربط بين مواقف الرجال من النساء، ومواقفهم السياسية، بمعنى أننا نلاحظ تلازماً حتمياً ما بين الموقفين، فالرجل الذي يحب المرأة ويقيم لها وزناً هو الرجل ذاته الذي ينأى عن المواقف اللاإنسانية تجاه كل من قد يوصف بأنه تابع أو مهمش. فخوان زوج إنيس الأول، على الرغم من وسامته ومرحه، جشع لا أخلاقي، تعددت إساءاته إليها. كذلك فإن فرنسيسكو الذي اغتصب النساء وأمعن في الإساءة إليهن، كان من أولئك الذين رأوا في قتل جميع الذكور الذين تزيد أعمارهم عن اثنتي عشرة سنة، واختطاف الأطفال، حلاً لمشكلة السكان الأصليين. في المقابل تضعنا الرواية أمام شخصية دون رودريغو، جندي إسبانيا الباسل، القائد المتقدم، والفاتح، وحاكم مملكة تشيلي، أوسع الرجال كرمًا - على حد وصف إنيس في الرواية - وهو ما يدعمه طريقته في التعامل مع النساء، فقد كان أجندي الوحيد الذي ليس لديه حريم من المحظيات<sup>(3)</sup>، وكانت

(1) الرواية، ص 69.

(2) الرواية، ص 69.

(3) الرواية، ص 215.

رفيقته الوحيدة يعاملها بلباقة أبوية واحترام غير معهود<sup>(1)</sup>.

ما تقدم من أمثلة يؤكد لنا أن مواضيع النساء لا تنفصل بحال من الأحوال عن مواضيع البنى الاجتماعية والسياسية القائمة في العالم، بل نستطيع من خلال هذه الرواية القول: إن أدب الحروب - وإن كانت الصورة القائمة عنه أنه ميدان ذكوري - بمعالجته أحداث المعارك المحتمة بين الأطراف يصبح ميداناً أنثوياً حين يعالج تأثير الحرب في المجتمع الإنساني<sup>(2)</sup>، وهو ما ظهر لدينا من خلال الربط السابق بين سلوك الرجل السياسي، وسلوكه الاجتماعي والشخصي، اللذين لا ينفصلان مجال من الأحوال.

تأكيداً لهذه العلاقة، نعود إلى مسيرة بيدرو الذي تمثل في البدء صاحباً للأخلاق المسيحية بنأى عن استغلال الهنود، وإماتة الخيول من الإنهاك، إلا أنه بدأ بالتخفف شيئاً فشيئاً من مثله، إذ أصبح يرى أنه لا يمكن إخضاع الهنود دون استخدام القوة. وفي هذا السياق أصبحت إنيثس تتحدث عن فضائله، مثلما أصبحت تشير إلى عيوبه، فقد خانها، وأصبح جباناً معها، في وقت كانت تقول فيه: "ولكن حتى أشد الرجال استقامة وبسالة، يخيفون أملنا نحن النساء عادة"<sup>(3)</sup>.

تفاهم الأمر، وأصبح بيدرو أكثر شراسة وغطرسة، إذ أدارت السلطة رأسه، وأصبح متعجرفاً، فسمح أولاً بتعذيب مراسل الإنكا على موقد ليكون عبرة للآخرين، فبعد أن كان ذلك الرجل الراغب في تأسيس شعب محب للعمل والمبادئ الصالحة، أصبح يشير في رسائله إلى المركز في إسبانيا عن مناجم ذهب غنية لاجتذاب الإسبان، وهي المناجم التي دفعه البحث عنها إلى أن يملاً سلالاً بالأيدي والأنوف المبتورة...، ابتعد أصحابها متعثرين باتجاه الغابة لكي يذهبوا لعرض أعضائهم المبتورة على رفاقهم... حتى إن جنوده ألغوا بسلال الأيدي والأنوف المبتورة إلى النهر، فظفت

(1) الرواية، ص 216.

(2) شعبان، بنية: مائة عام من الكتابة النسوية العربية، دار الآداب، ط 1، 1999، ص 113.

(3) الرواية، ص 72.

متهاوية باتجاه البحر، يحملها التيار المضرج بالدم<sup>(1)</sup>.

كان لهذه الشراسة والخطرة أصداءها الواضحة على إنيس التي تقول: 'وبدلاً من أن أنصاع له عندما أراد أن يفعل معي كما الكلاب، وجهت صفعه قوية إلى وجهه'<sup>(2)</sup>.

ومن ثم تصل علاقة بيدرو بالمرأة التي أحبها إلى النهاية حيث تقول: لقد صرت أكرهه بقدر ما أحببته من قبل، وصرت أرغب في جرحه بقدر ما حميته من قبل، تضخمت عيوبه في عيني، فلم يعد لي نبيلاً، وإنما جشعاً وبخيلاً، لقد كان من قبل قوياً داهية وصارماً، فصار بديناً مخادعاً وقاسياً<sup>(3)</sup>. في حين أخذت علاقة إنيس برودريغو بالتصاعد، فهو الرجل الذي لم يكن ليقدّم على المجازر التي قام بها بيدرو حتى لو بدت ضرورية في بعض الأحيان.

وإذا كان المستعمر غير آبه في ممارساته، ويعتبر أن الوقائع التي يسيء فيها الجند التصرف لا تستحق أن يهدر الحبر والورق من أجلها، فإن بنية اجتماعية كاملة من الطرف الآخر، كان لا بد لها أن تتشكل، وتعلن أن السيد لن يبقى سيداً، وأن التابع لن يبقى كذلك إلى الأبد. الأمر الذي ينقلنا إلى شخصية التابع الصامت الذي لن يستمر في صمته.

كان طفلاً في حوالي الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر، هزيلاً، بارز الأضلاع، لكنه قوي البنية، ويكفل رأسه شعر أسود كثيف، متيسر بالسوخ، جاء شبه عار.. كان يهتم بالحیوانات أكثر من اهتمامه بالناس.. كان الناس في أول الأول يطردونه أينما ذهب، فليس هناك من يرغب في وجود هندي صغير غريب الأطوار، تحت سقف بيته، لكنهم ما لبثوا أن اعتادوا على حضوره، وصار الطفل غير مرئي

(1) الرواية، ص 313.

(2) الرواية، ص 169.

(3) الرواية، ص 291.

ويخرج بصمت وحذر على الدوام<sup>(1)</sup>.

أخذه الكاهن الإسباني إلى إنيس التي كلفته بالعمل في رعاية الخنازير والدجاج، وبقي معهم، ولزم بيدرو الذي أعجب به وأسماء (فيليب)، إلى أن جاء اليوم الذي وجد فيه رأس حصان بيدرو مغروساً على حرية رمح، فقد قُتل فيليب صديقه الأصل، بقطع وريد العنق كي لا يتألم، وتحدى حظر التجول، متنهزاً انتشار الظلام، ليغرس الرأس في الساحة، ويهرب بعد ذلك.. انطلق عارياً تتدلى من عنقه التميعة نفسها التي جاء بها قبل سنوات.. فوق رأسه السماء غير المتناهية، إنه حر أخيراً<sup>(2)</sup>.

بذهاب فيليب إلى قومه، تنقطع علاقته بالإسبان، بعد أن حمل معه المعلومات التي اكتسبها خلال سنوات من التخفي الذكي، إذ كان ينقل الأفكار إلى زعماء القبائل، دون أن يتعرض لأي إزعاج لأنه كان واحداً منهم.

الاسم الحقيقي لفيليب هو (لاوتارو)، وقد توصل لأن يكون أشهر زعماء القبائل في تشيلي، وشيطاناً خيفاً في نظر الإسبان، وبطلاً في نظر شعب المابوتشي، وهو ما زالت روحه تُقدم صفوف قواته وسيظل اسمه يتردد عبر القرون<sup>(3)</sup>. كان مستمعاً ماهراً لقصص الجنود، يتعلم منهم الاستراتيجية العسكرية، ويعرف نقاط قوة الإسبان وضعفهم، وكان الحقد ضد غزاة أرضه ينمو يوماً بعد يوم، فقد كان ابن زعيم هندي شديد الاعتزاز بسلالته من المحاربين، فالاعتزاز بالسلالة لم يكن وقفاً على الإسبان، لكن هذا لا يكفي، فالخطر الحقيقي يكمن في اعتقاد المستعمر بأن المستعمر لا يهزم، لذلك يأتي لاوتارو الذي ركض على ضفة نهر المابوتشي متخفياً بين خضرة بلاده وساجحاً، بصرخة سعادة مكتومة عبر مياه باردة غسلته من الداخل والخارج، وطهرته من رائحة الهوينكا، رافضاً استخدام جسر الحبال الذي أقامه الهوينكا ليقول لأبناء

(1) الرواية، ص 200-201.

(2) الرواية، ص 294.

(3) الرواية، ص 310.



المابوتشي: ليس صحيحاً أن الهوينكا لا يهزمون، إنهم ينامون أكثر من المابوتشي، ويكثرون من الأكل والشرب، ... سنزعجهم دون توقف، سنكون مثل الدبابير، وذباب الخيل.. في البدء سنتعبهم، وبعد ذلك نقتلهم، الهوينكا بشريوتون مثل المابوتشي، ولكنهم يتصرفون كالشياطين.. يريدون احتلال أرضنا.. وأن نكون عبيداً لهم، لماذا؟ إنهم لا يعرفون الحرية، لا يفهمون الكرامة.. لا يفهمون شيئاً عن العدالة أو الثواب. الهوينكا مجانين، ولكنهم مجانين أشرار، وأنا أقول لكم يا إخوتي، إننا لن نكون أسرى لديهم أبداً، سنموت ونحن نقاتل..<sup>(1)</sup>

في طرحها السابق لشخصية كل من المستعمر والمستعمر، يقدر لكاتبه هذا العمل حرصها الشديد على طرح مفاهيم متعارضة متعاكسة، تؤكد حاجة ملحّة إلى أن يسير ما هو تفكيكي وما هو سياسي جنباً إلى جنب، ونأخذ مثلاً على هذه السيرة، وهو المثال الذي يرسخ افتراضاً قد يبدو عابراً أمام القارئ، إلا أنه في حقيقته يكرس وعياً جمعياً دقيقاً ما بين عالمين: عالم الإسبان، وعالم المابوتشي، وهو الوعي الذي يكشف عن خلفيتين ذهنتين خاصتين. ففي إحدى المعارك التي التقى فيها الطرفان، وأدت إلى هرب الهنود، يؤكد من كان حاضراً من الإسبان أن معجزة ما أدت إلى انتصارهم فقد ظهر شكل ملائكي، متلألئ كالبرق، والمحدر فوق الميدان، مضيئاً النهار، بنور خارق<sup>(2)</sup>. وهو الملاك الذي تشكل حسب هؤلاء على هيئة الحواريّ مستياغو، ممثلياً فرسه الأبيض، أمراً المتوحشين بالاستسلام للمسيحيين، ومنهم من رأى صورة السيّد علواء الرحمة، ترتدي الذهب والفضة وتطفو في الأعالي. أما من كان حاضراً من الهنود فيعترف بأنه رأى لمياً رسم قوساً كبيراً في القبة السماوية، وانفجر بدوي هائل، خلفاً في الجو ذيلاً من نجوم<sup>(3)</sup>.

(1) الرواية، ص 305.

(2) الرواية، ص 312.

(3) الرواية، ص 312-313.

تضعنا الكاتبة - بأسلوبها الذكي - أمام روايتين، وتقدم رواية أخرى قدمها العلم تفسر ما تمت مشاهدته أنه نيزك سماوي، أي شيء يشبه صخرة هائلة انفصلت عن الشمس، وهوت إلى الأرض<sup>(1)</sup>. ولا يخفى علينا أن ما وصفه الهنود يتطابق والرواية العلمية التي قدمتها الكاتبة، متظاهرة بأنها لا تدري أن كانت معجزة أو نيزكاً<sup>(2)</sup>؛ الأمر الذي يبعد الكاتبة عن الوقوع في مأزق الراوي العليم بكل شيء، أو الراوي غير الموضوعي المنحاز. وأهم من ذلك كله، أن هذا الحدث يعكس إلى حد كبير النهج الذي اختطته الكاتبة في عملها كله، إذ تدعي الحياد، وتقدم رؤيتين متعاكستين، في وقت تحتفظ فيه بقدرتها على بث رؤية تتماشى وخطها هي، أو فلنقل خط كتابة ما بعد استعمارية، حاولت استعادة صوت المهمش، وهو الصوت الذي عبر عنه لاوتارو، الذي تمكن من خلال أعماله البطولية من تحقيق الهوية الجنسية لبشر عمد المستعمر إلى تشويههم وحرمانهم من حقوقهم، فتكون بذلك قد أبدلت الصورة الاستعمارية على شكل بنية تراتبية (مستعمر / مستعمر) إلى بنية تجاورية إلى حد بعيد، فالصراع الذي دار بين ذلك المزدوج (مستعمر، مستعمر) انتهى بانتصار المهمش (لاوتارو) على المستبد (بيدرو)، وتكون قد أتاححت للمقاوم فرصة استعادة صوت أهل البلاد الأصليين، إذ أصبح بإمكانهم أن يتكلموا، وهو (أي هذا الانتصار) عبرت عنه الكاتبة بإشارات مباشرة ورمزية أثناء تصويرها نهاية بيدرو بالديبيا.

كان قد تحول إلى خرقة يغطيها الوحل والدم، أمر لاوتارو بأن يقدموا له ماء، كي يستيقظ من غيبوبته، ثم قيده إلى عمود، وكرمز ساخر كسر السيف الطليطللي الذي كان رفيق بيدرو، وخرس نصفه في الأرض عند قدمي الأسير.. بصق لاوتارو في وجهه، فقد انتظر هذه اللحظة طيلة اثنين وعشرين سنة.. وحين رأى لاوتارو أن بالديبيا أخذ بالموت، سكب ذهاباً مصهوراً في فمه كي يتختم بالمعدن الذي طالما أحبه،

(1) الرواية، ص 312-313.

(2) الرواية، ص 313.

والذي سبب الكثير من الآلام للهنود في المناجم<sup>(1)</sup>.

قد يبدو الأمر قاسياً لكن الكاتبة تذكرنا بضرورة أن تبقى الذاكرة مشتعلة، فبالديبا هو التجسيد الحي لكل الإساءات والقسوة التي نزلت بشعب المابوتشي، يتوجب عليهم عدم نسيان آلاف الموتى والرجال الذين أحرقوا، والنساء اللواتي اغتصبن والأطفال الذين مزقوا، ومئات الأيدي المبتورة التي ألقيت في النهر والأقدام والأنوف المقطوعة والسياط والسلاسل<sup>(2)</sup>.

ويبقى السبيل أمام الكاتبة مفتوحاً لروايات أخرى عن موت بالديبا؛ إذ يقال إن المابوتشي التهموا جسده في طقس مرتجل، وأنهم صنعوا نايات من عظامه<sup>(3)</sup>. وكتب الشاعر أنه قتل بضربة هراوة على رأسه<sup>(4)</sup>.

إلا أن الكاتبة - عبّر إنيس - تأخذ بالرواية الأولى التي يؤكد لها حلم بدا لها فيه أنها ترى في بيتها السلاسل الممتلئة بالأيدي المبتورة والأنوف المجدوعة، وترى في فناء البيت الهنود المكبلين بالسلاسل، وأولئك الذين وضعوا على الخازوق. وبدا لها كم كلفت هذه الفتوح من آلام هائلة.

ويبقى أنه لا يمكن لأحد أن يتسامح مع كل تلك القسوة، وخاصة هنود المابوتشي، الذين لا ينسون الإساءة أبداً، مثلما هم لا ينسون ما يتلقونه من جيل<sup>(5)</sup>.

هذا لم يمنع إنيس التي أحبت يلدرو من أن ترافقه بروحها عن بعد، تبكيه وتبكي كل ضحايا هذه السنوات، ولم يمنعها في نوبات هذيانها أن تسمع بوضوح صرخاته وصوته يودعها لأخر مرة: "وداعاً يا إنيس، يا حبيبة روحي"<sup>(6)</sup>.

(1) الرواية، ص 349.

(2) الرواية، ص 348.

(3) الرواية، ص 349.

(4) الرواية، ص 350.

(5) الرواية، ص 350.

(6) الرواية، ص 131.

متابعة للمنظور الذي ربطنا فيه بين النسوية ونظرية ما بعد الاستعمار، وهو المنظور الذي رأينا فيه انتصاراً للزعة الإنسانية، ومناهضة لكل ما يشوه وجوه التاريخ من سياسات لا أخلاقية، كان لا بدّ من الوقوف في هذا العمل على عدة مواطن تلامس حرصاً شديداً على معارضة أشكال الاستبداد والسيطرة والظلم التي تقع على المرأة، أو حتى أي طرف ضعيف لا حول له ولا قوة.

شاعت هذه الرواية -عموماً- أن تخرج بطلتها إنيس عن الدور المقولب الموضوع للمرأة، في عالم لو ترك فيه الأمر لسكانه لجعلها مقيدة، تفعل ما تفعله النساء خموماً من أمور روتينية معروفة، وهو العالم الذي أعطاهما شعوراً بالغضب من نفسها لأنها ولدت امرأة وأرادها أن تظل عازية وهي في إسبانيا، كي ترعى جدّها تكفيراً عن ولادتها، بدل الحفيد الذكر الذي كان يرغب فيه. وفي محاولاتها مرافقة الرجال إلى مواقعهم، جابهت إنيس الكثير من التحديات بسبب انتمائها إلى الجنس الأنثوي، فنقح على مواقف متعددة في هذا السياق منها: إن البحارة يعتقدون أن وجود النساء يجلب العواصف ونكبات أخرى<sup>(1)</sup>؛ المجتمع يتهج لرؤية إذلال النساء القويات، لا يغفرون لمن التفوق والفوز<sup>(2)</sup>؛ وإذا كانت قوة الطبع فضيلة محمودة في الذكور، فإنها تعتبر نقيصة بين النساء، فالنساء القويات يعرضن للخطر توازن العالم الذي يفضل الرجال، لهذا يسعون إلى مضايقتهن وتدميرهن، لكنهن مثل الصراصير، إذا ما سحقوا واحداً منها تخرج أخريات من الأركان<sup>(3)</sup>؛ والمرأة لا تستطيع التفكير في الأمور العظيمة، ولا تتصور المستقبل، وتفتقر إلى حس التاريخ، ولا يهملها سوى الشأن المنزلي والمباشر، رغم مهمات الفتح والتأسيس التي قامت بها<sup>(4)</sup>.

(1) الرواية، ص 50.

(2) الرواية، ص 295.

(3) الرواية، ص 295.

(4) الرواية، ص 214.

والرجال لا يحذرون الحديث أمام النساء تماماً مثل عدم حذرهم من الكلام أمام الخيول والكلاب، والكاهن يوضح لإنيس أنه في حال عدم وجود أسقف، بإمكان أي مسيحي أن يقوم بالتعميد عند الضرورة، لكنه لم يكن متأكداً مما إذا كان بإمكان المرأة المسيحية عمل ذلك.

تنتصر الرواية للمرأة، إذ تجعل لإنيس ذلك الدور المهيول في رحلة يعجز عنها كثير من الرجال، كما تنتصر لكثير من المظلومين الذين تفاهمت معهم إنيس دون صعوبات، منهم الخدم الذين أظهرها لها الوفاء على الدوام، إذ كانت - وهي ذات الأصول البائسة - تبقي عينيها مفتوحتين كي لا تقترف الإساءات بحقهم.

من هؤلاء المظلومين الذين تكبدوا المشاق في تشيلي، وتجاهلهم المؤرخون والإخباريون، فئة كان يطلق عليها اسم (الياناكونا)، وتصفهم إنيس بأنهم كانوا يقاتلون دون خيول أو دروع، وقد اعتاد مدونو الأخبار تجاهل ذكرهم، مع أنه ما كان يمكن لفتح العالم الجديد أن يتحقق دون تلك الجمهرة الصامتة من الهنود الأصداء، الذين كانوا يتبعون الإسبان في مهماتهم وحروبهم<sup>(1)</sup>.

وهم، أي هؤلاء الياناكونا، حين يقتل منهم بالجملة، لا أحد يكثرث بإحصائهم، وكأنهم حثالة لا قيمة لها، بينما يحصى كل من قتل إن كان إسبانياً، كذلك حال المرأة التي تحتطف ويعتدى عليها، فإن الأمر يؤخذ بالحسبان إن كانت إسبانية، أما إن لم تكن كذلك، فإن أحداً لا يكثرث.

(1) الرواية، ص 134.

## الخلاصة والنتائج

إذا كان التاريخ لا يقيم وزناً لمشقات تكبدها المهمشون (خدم، محاربون، نساء...) ويطوي جهود مئات ممن شارك في أمور جسام، فإن المتاح عبر الأدب هو إعادة قراءة التاريخ من منظور معاكس، ينصف قطاعات إنسانية، طالما استغلت ولفظت بانتهاج صلاحيتها. ولعل رواية إيزابيل إلليندي التي تمثلناها تدخل في هذا السياق من باب العريض، بل إنها تصلح مثلاً لذلك التوازي الواضح بين الاستراتيجيات النسوية المعاصرة ونظرية مابعد الاستعمار، فكلاهما يتبنى خطاباً حريصاً على استعادة المهمش مكانته المفروضة، وكلاهما يسعى إلى قلب أبنية الهيمنة، بل الشك في الفرضيات الأساسية للفكر المهيمن، ومواجهة التقاليد الذكورية المجحفة.

ما فتئت الكاتبة في روايتها تعرض القارئ على مساءلة الفرضيات التي نهضت عليها تصورات القمع، بما يترتب على هذه المساءلة من وجوب فضح طرق المهيمن في فرض إملاءاته على الطرف الأضعف، الأمر الذي أمكن مجابهته بوسائل متعددة، كان أبرزها حضور (فيليب) التابع الصامت باسمه الحقيقي (لاوتارو). وهنا تتحقق مقولة هومي بابا حين رأى أن القراءة الصحيحة لأعراض النص الاستعماري يمكنها أن تستعيد صوت أهل البلاد الأصليين، فالشعب التابع يمكنه أن يتكلم، ويمكنه استعادة صوت أهل البلاد الأصليين، فالتابع في الحقيقة يمكنه أن يتكلم<sup>(1)</sup>.

من هنا يمكن اعتبار هذه الرواية ومثيلاتها عاملاً من عوامل صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب

(<sup>1</sup>) Eaglton, Mary; "Introduction to Feminist Literary Criticism", Ed. London and NewYork: Longman. p219.

التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات، بما يترتب على هذا الأمر من إسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر<sup>(1)</sup>، وذلك عبر أدوات وآليات تمكّنا من رؤية الواقع والكشف عن مكنونات الثقافة الاستعمارية التي حرصت عبر مؤسساتها الثقافية على وضع الرواية في إطار من الضغوطات المعلنة أو المضمرة، بهدف إضفاء الشرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات.

(1) انظر: أشكروفت، بيل؛ وبال، أهلواليا: إدوارد سعيد، مفارقة الهوية، ترجمة، سهيل نجم، دار الكتاب العربي، 2002، ص 126.





## الخاتمة

نعكس هذه الدراسة ما يمكن أن نسميه علاقة حيوية تتسم بالتوتر بين مرسل يحمل جملة من القيم المعرفية والاجتماعية، يسعى إلى إيصالها إلى القارئ بشئى الرسائل الفنية الممكنة، وبين مستقبل يحمل حزمة أخرى تتوافق، أو لا تتوافق مع المرسل. ومن هنا تشكلت سيرورة حوارية بين طرفي الاتصال الأساسيين. وفيها يلعب القارئ دوراً هاماً في الوقوف على وقائع تاريخية، يقوم بجمعها لغرض توخي ما يمكن أن يكون قريباً من الحقيقة التاريخية، إن سلمنا بصعوبة الوصول إلى حقيقة مطلقة.

تماشياً مع أطروحات باختين، بحثت الدراسة بشكل جدي عن تلك العلاقات التي تربط بين الأدب والثقافة، فقد عرف عن باختين دراسته الطرائق الشكلانية في علاقتها بتاريخ الثقافة. وهو أمر دفعه إلى الحديث عن إيديولوجيا، تضال حضورها لدى الشكلانيين. حتى إن الرواية كشكل أدبي كانت الأكثر أهمية لدى باختين، لأنها المكان الأفضل الذي يمكن أن تتجلى فيه الحوارية، حين تلتقي كلمة الأنا والآخر في رواية تتميز بتعدد صوتي لا تنحصر بإيديولوجيا مفردة واحدة.

في الروايات الثلاث التي تناولناها بالتحليل، لاحظنا تفاوتاً لدى أصحابها في القدرة على إلغاء سيادة الذات المتحدثة، كما تلمسنا رغبة متفاوتة لديهم في مواقع بعينها لاستئصال نوايا الآخرين. صحيح أننا استمعنا إلى أصوات مختلفة، لكننا بالضرورة أحسنا أن بعضاً منها كانت له الغلبة، وأن الكاتب يدخلها على الأغلب لخدمة نواياه الخاصة. هذا لا يعني كما سبق أن نوهنا في البداية تفاضلاً جمالياً؛ فصوت الكاتب لا بد أن يوجد حتى في الرواية المتعددة الأصوات، إذ لا يمكن لأي منا أن يقرأ رواية، يهياً له فيها أن لا حضور لإيديولوجيا الكاتب، لكن لا بد لصوته أن يحضر

باعتباره صوتاً ضمن بقية أصوات.

توافقاً مع هذه الرؤية، تتبعنا أكثر من شخصية، وذكرنا في أكثر من موقع أن الأدوار التي قامت بها، بغض النظر عن موقفها، لم تكن لتستحضر بمعزل عن إيديولوجيا عامة تخلص إليها الرواية، وهي بطبيعة الحال تعكس تلك التي يحملها الكاتب. وكنا قد لاحظنا في أكثر من موطن حرصاً لافتاً لدى الروائي على استنفار كل ما يملك من تقنيات فنية، ليلبس عمله حيادية مصطنعة مؤقتة، لا تلبث أن تتكشف في نهاية المسار؛ فعندما ينتهي الصراع بين أكثر من شخصية بما تحمله من فكر ورؤيا، تبدأ معالم إيديولوجية الروائي في الظهور، ويتكشف للقارئ مقاصد الرواية ككل.

في طبيعة الحال، لا يمكن لنا أن نطلق أحكاماً عامة تنطبق على الروايات الثلاث، بل على العكس تماماً، فلكل من هذه الروايات ملامحها الفنية الخاصة بها، فما توسله يوسف زيدان من وسائل تأثير وإقناع مورست على القارئ، تختلف عن تلك التي توسلها واسيني الأعرج، وكانت إيزابيل إلبيندي متفردة بمجوارية عدها النقد صفة ملازمة لأدب ما بعد الاستعمار، الذي ترك فسحة لأولئك الذين كملت أفواههم سنوات كي يعبروا عن ذواتهم، بما يليق وسنوات الظلم والاضطهاد التي عاشوها. علماً أن الدراسة كانت حريصة على تمثل تلك الحيل الفنية التي توسلها أصحاب الروايات الثلاث، كل على حده، وهو ما يمكن معابته في متن الدراسة، أو في الخلاصات والنتائج التي ألحقت بكل منها.

## المصادر والمراجع

### المصادر:

1. الأعرج، واسيني:  
- أثى السراب، دار الآداب، بيروت، 2010.  
- البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، 2010.  
- سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، 2009.  
- كتاب الأمير: مسالك أبواب الحليد، دار الآداب، بيروت، 2005.
2. إلبيندي، إيزابيل: إلبين، حبيبة ووحى، ترجمة، صالح علماني، المدى، ط1، 2007.
3. زيدان، يوسف: النبطي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2010.

### المراجع:

- أ. الكتب والموسوعات:  
1. إبراهيم، ززان عمود: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، 2003.
2. إبراهيم، عبد الستار: آفاق جديدة لدراسة الإبداع، الكويت، وكالة المطبوعات، 1978.
3. إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005.

4. أبو زيد، نصر حامد: هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.
5. إدريس، سماح: المتغف العربي والسلطة: بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت، 1992.
6. أشكروفت، بيل؛ وبال، أهلواليا: إدوارد سعيد، مفارقة الهوية، ترجمة، سهيل نجم، دار الكتاب العربي، 2002.
7. إم، فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، 1994.
8. إيكو، أمبرتو: آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، 2009.
9. باختين، ميخائيل:  
- شعرية ديستوفسكي، ترجمة، جميل التكريتي، دار توفال، الدار البيضاء، ط1، 1986.  
- قضايا الفن الإبلاهي عند ديستوفسكي، ترجمة جميل ناصيف التكريتي، بغداد، د.ت.
10. بدوي، عبد الرحمن: الإنسان الكامل، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
11. برسي، لبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981.
12. بيرجر، بيتر: بيتر بيرجر والظاهراتية، ترجمة محمد حافظ دياب، مدرجة في كتاب التحليل الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.
13. الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986.
14. حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.

15. دراج، فيصل:
- رواية التقدم واختراب المستقبل، دار الآداب، بيروت، 2010.
- ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، المقال، الآداب الأجنبية.
16. ر. م. البريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، عويدات، بيروت، 1967.
17. سعيد، إدوارد: تأملات حول النفي، ترجمة نادر أديب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2004.
18. سلمان، نور: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتصوير، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
19. السواح، فراس: لغز عشتار، دمشق، دار المنارة، ط4، 1990.
20. سويدان، سامي: المتاهة والتمويه في الرواية العربية: المثقف والمدينة، السلطة والراوي، دار الآداب، بيروت، 2006.
21. سيزار، إيمي: خطاب الاستعمار، ترجمة مروان الجابري وياسر هوارى، دار الشرق الجديد، 1954.
22. شابيرو، ماكس؛ هندريكس، رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دمشق، دار علاء الدين، 1999.
23. شعبان، بثينة: مائة عام من الكتابة النسوية العربية، دار الآداب، ط1، 1999.
24. طرايشي، جورج: الروائي ويطله، دار الآداب، بيروت، 1995.
25. عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة: السليبات والإيجائيات، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311 يناير 2005.
26. ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

27. العيد، منى: الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، 1993.
28. الغلامي، عبد الله: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، 2000.
29. فيدرستون، مايك: الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة، ترجمة محمد عبد الله المطوع، دار الفارابي، بيروت، 1991.
30. كورتل، آرثر: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة للدراسات، بيروت، 1993.
31. كونديرا، ميلان: الستارة، ترجمة: معن عاقل، ورده للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006.
32. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
33. لحداني، حميد: أسلوية الرواية: مدخل نظري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
34. لوكاش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.
35. معلوف، أمين: الهويات القتالة، ترجمة نهلة بضمون، دار الجندي، دمشق، 1999.
36. مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997.
37. منيف، عبد الرحمن: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
38. ووكر، ستيفن إف: يونغ واليونانيون والأسطورة، ترجمة جميل الضحاك، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ت.
39. يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

## ب. المصنف والمجلات والفضائيات:

1. إبراهيم، عبد الله: من الرواية التاريخية إلى التخيل التاريخي، صحيفة العرب القطرية، 28 إبريل، 2010.
2. بركات، عمرو علي: يوسف زيدان يؤكد في رواية النبطي أن فتح مصر تم بالخدعة، جريدة القاهرة، 4/1/2011.
3. حمادة، سديف: وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، شبكة الفن والإعلام الكويتية الخليجية، 22/7/2010.
4. حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة وائا، العدد الرابع، يوليو 2006.
5. جرجس، عدنان: المهام في النجود، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 24 مايو 2005، عدد 130.
6. سعداوي، أحمد: الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية المعرفية، الصباح الجديد، 26/9/2009.
7. سيف، وليد: كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة، حاوره سيدي محمد، الجزيرة الثقافية، 3/10/2004.
8. عوض، ريتا: الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ مجلة العربي، العدد 541، ديسمبر 2003.
9. قاسم، عبده: الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، المستقبل، 27 تموز 2010، العدد 3723، ثقافة وفنون.
10. مونسى، حبيب: الرواية والتاريخ، عندما تطمح الرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ: قراءة في رواية الأمير لواسيني الأعرج، ضفاف الإبداع، 19 أغسطس 2010.

11. هيكل، محمد حسنين: كلام في السياسة، قضايا ورجال، وجهات نظر، 1999 وأول سنة 2000.

### ج. المراجع الأجنبية:

1. Eaglton, Mary; **Introduction to Feminist Literary Criticism**, Ed. London and New York: Longman.
2. Fanon, Franz; **The Wretched of the Earth**, translated by Constance Farrington, Penguin, London.
3. Watt, Ian; **The Rise of The Novel**, Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1957.









بالنظر إلى إقبال شريحة من الروائيين العرب على هذا النمط من الكتابة الروائية، وعودتهم إلى التاريخ لإعادة النظر في (مسلماته) ومناقشة كثير من قضاياها، في عصرنا هذا، بما لعله يمثل توجّها نحو إعادة قراءة التاريخ العربي تحت وطأة حالة التخلف التي توزعت فيها العرب منذ عدة قرون، فإن هذه الدراسة تكتسب قيمة كبرى، وتتماز بأنها مواكبة لتوجهات ملموسة لدى الروائيين من جهة، ولدى القراء من جهة أخرى؛ أي إنها دراسة معاصرة من سائر جوانبها: زمن إنتاج النصوص المختارة للتطبيق، والمنهج النقدي المتبع، وحالة التوجه العام لدى الكتاب والقراء، والقضايا والمواقف التي تتضمنها النصوص، والحيل الفنية المتبعة فيها للإيهام.

الدكتور خالد عبدالرؤوف الجبر



Bibliotheca Alexandrina



1213886



9789957382551

دار جرير  
للنشر والتوزيع



عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص

هاتف : 96264651650 - فاكس : 96264643105

ص.ب : 387 عمان 11118 الأردن

E-mail: dar\_jareer@hotmail.com